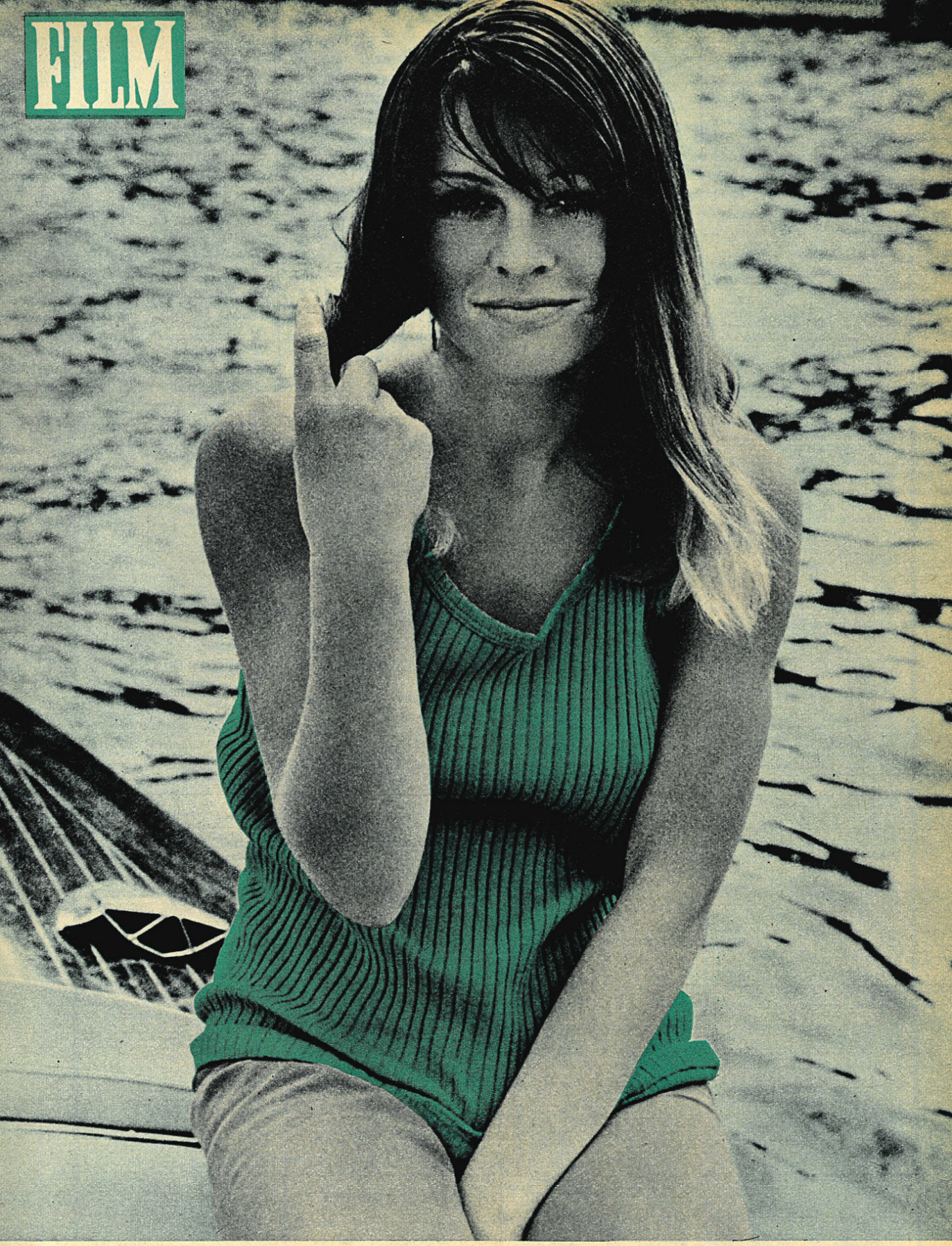
FILM



JULIE CHRISTIE

• NR 28 (1231) • ROK XXVII • 9 LIPCA 1972 • CENA 3 ZŁ •

NAGRODY KRYTYKI

Film Tadeusza Konwickiego „Jak daleko stąd, jak blisko" zdobył Syrenę Warszawską, nagrodę Klubu Krytyki Filmowej SDP za sezon 1971/72. Nagrodę tę przyznano podczas tegorocznego Lubuskiego Lata Filmowego „Łagów 1972". W werdykcie jury czytamy, że nagrodzono „dzieło będące sugestywnym wyrazem pasji osobistych, które w całej twórczości autora są świadectwem doświadczeń i dramatów pokolenia". Rozpatrywano również film „Słońce wschodzi raz na dzień" Henryka Kluby.

Oceniając najlepsze filmy zagraniczne minionego roku, przyznano Syrenę Warszawską filmowi „Antonio das Mortes" Glaubera Rochy (Brazylia) — „za nowatorski i przejmujący obraz rzeczywistości brazylijskiej, jej współczesnych konfliktów i żywej tradycji ludowej". Wyróżniono ponadto filmy: „Czyż nie dobija się koni?" Sidneya Pollacka (USA) i „Miłość" Karola Makka (Węgry).

W tegorocznym jury zasiadali: doc. dr Aleksander Jackiewicz (przewodniczący), Władysław Cybulski, Janusz Gazda, Maria Malatyńska i Krzysztof Mętrak.

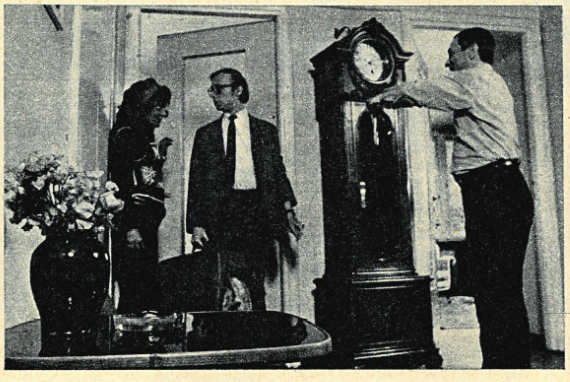
tydzień w filmie

● **Jak już pisaliśmy z okazji 90 rocznicy urodzin Georgi Dymitrowa — Filmoteka Polska zorganizowała w „Iluzjonie" uroczysty pokaz bułgarskich filmów dokumentalnych: „Opus 8085" Biełogorskiego oraz „Majka Paraszkiewa" Janewa. Odbyło się spotkanie z publicznością, na którym wystąpili: ambasador Ludowej Republiki Bułgarii, Georgi Bogdanow, oraz generał brygady, Stanisław Okęcki.**

projekty i realizacje

● **W Warszawie trwają zdjęcia do komedii Stanisława Barei „Kariera Stanisława Marii B." (PRYZMAT). Operatorem jest Jan Laskowski, kierownikiem produkcji — Jan Szymański. W rolach głównych występują: Jolanta Bohdal, Barbara Rylska, Wojciech Pokora i Jerzy Dobrowolski.**

● **Antoni Krauze zakończył zdjęcia do filmu „Palec Boży" i przystępuje do pracy nad montażem i udźwiękowieniem (Zespół TOR).**



Barbara Rylska, Wojciech Pokora i Jerzy Dobrowolski w filmie „Kariera Stanisława Marii B."

Marian Opania i Jerzy Przybylski w filmie „Palec Boży"

KRÓTKI METRAŻ

● W WYTWÓRNI FILMÓW DOKUMENTALNYCH zaakceptowano do realizacji scenariusz Krzysztofa Gradowskiego **„Mieszkania, domy, ulice"**, o pracy trzech dzielnicowych funkcjonariuszy MO.

Jerzy Kaden pracuje nad filmem telewizyjnym **„Młodzi gniewni"**, którego bohaterami są adepci wydziału architektury, próbujący po nowemu rozwiązać problemy naszej urbanistyki.

Zrealizowana w ubiegłym roku „Gdynia" Sergiusza Sprudina pokazywała przeszłość miasta; jego nowy film **„Gdynia 72"** jest poświęcony teraźniejszości i przyszłości, projektom śmiałej rozbudowy portu i dzielnic mieszkaniowych.

Sergiusz Sprudin jest także autorem filmu o międzynarodowych regatach żaglowców szkolnych, w których wziął udział nasz „Dar Pomorza". Reżyser odbył sześciodniowy rejs z wyspy Wight przez kanał La Manche, Morze Północne do Skagen. Tytuł filmu — **„Wielkie regaty"**.

● Maciej Sieński zakończył w „CZOŁÓWCE" prace nad filmem **„Cena braterstwa"**, przedstawiającym wspólną walkę Armii Radzieckiej i Wojska Polskiego w latach 1944—1945. Materiały dokumentalne z tamtych lat eksponują bohaterstwo prostych żołnierzy obydwu armii, poległych w walkach o wyzwolenie naszego kraju.

W Jugosławii, w górskich okolicach Postojnej, rozpoczęły się zdjęcia plenerowe do filmu dokumentalnego o Tomo Sadowskim — Polaku, walczącym w szeregach partyzanckiej armii jugosłowiańskiej. Wspólna ekipa polsko-jugosłowiańska (reżyser Milan Ljubić, operator Jacek Prosiński) odwiedzi także rodzinne strony Sadowskiego w Polsce. Film powstaje we współprodukcji Wytwórni Filmowej „Czołówka" i wojskowej wytwórni jugosłowiańskiej Zastava Film.

Barbara Sokolenko powraca w filmie **„Spotkania z przeszłością"** do pamiętnej bitwy partyzanckiej, stoczonej przez Armię Ludową pod wsią Gruszka w województwie kieleckim. O przebiegu bitwy i sukcesach partyzantów opowiadają dawni żołnierze AL, uczestnicy boju pod Gruszką.

kupiliśmy

● **„WYZWOLENIE"**. Czwarta i piąta część monumentalnego filmu batalistycznego Jurija Ozierowa, ukazującego końcowe fazy II wojny światowej: od ofensywy styczniowej w roku 1945 do upadku Berlina. Film będzie wyświetlany także na taśmie 70 mm. W rolach głównych: Michaił Uljanow, Wasilij Szukszin, Nikołaj Olalin i Łarisa Gołubkina.

● **„TERAŹNIEJSZOŚĆ"**. Węgierski dramat obyczajowy Petera Bacsó („Pod prąd"), zakupiony dla kin studyjnych i klubów filmowych. Historia robotnika — majstra, który wywołuje liczne nieporozumienia z dyrekcją swego zakładu i podwładnymi. W rolach głównych: Agoston Simon, Irén Bódis, Zoltán Sárkozi.

● **„KOT"**. Barwny francuski dramat psychologiczny, adaptacja powieści Georgesa Simenona. Historia małżonków, którzy nienawidzą się nawzajem. Reżyserował Pierre Granier-Deferre; w rolach głównych Jean Gabin i Simone Signoret.

● **„MORDERCY W IMIĘ PORZĄDKU"**. Francuski film kryminalny Marcela Carné, oparty na autentycznym wydarzeniu. Zatrzymany przez policję człowiek umiera wskutek ran odniesionych w czasie przesłuchania. Grają: Jacques Brel, Catherine Rouvel, Paola Pitagora i Charles Denner.

tematy dnia

UPOWSZECHNIĆ FILMY O SZTUCE

Jak już pisaliśmy, w Paryżu obradowało niedawno walne zgromadzenie Międzynarodowego Stowarzyszenia do Spraw Sztuki i Środków Audiowizualnych (Association Internationale pour l'Art et les Moyens Audio-Visuels — AIAMA). Polskę reprezentował doc. dr Zbigniew Czeczot-Gawrak z Instytutu Sztuki PAN, historyk i teoretyk filmu, który od lat zajmuje się m. in. pracami nad filmem o sztuce. Na paryskim zgromadzeniu Zbigniew Czeczot-Gawrak wybrany został jednym z wiceprezesów AIAMA.

— Jakie zadania stawia przed sobą AIAMA?

— *Organizacja ta postanowiła zająć się szeroką popularyzacją sztuki poprzez film i telewizję. W paryskim zjeździe AIAMA udział brali historycy sztuki, pracownicy muzeów, pedagodzy, krytycy, wreszcie — filmowcy, którzy zajmują się filmem o sztuce.*

— Jakie były uchwały zjazdu?

— *Dotyczyły przede wszystkim rozszerzenia działalności. Popularyzacja sztuki za pośrednictwem ekranu miała dotychczas charakter dość partykularny. W czasie obrad akcentowano wielokrotnie, że — zwłaszcza w obecnym momencie zacieśniającej się w Europie współpracy kulturalnej — należy stworzyć system międzynarodowej wymiany filmów o sztuce. Nie łatwych spektakli, które i tak torują sobie drogę, ale utworów, które zaznajamiałyby widza z ogólnoświatowymi osiągnięciami sztuki, z najbardziej wartościowymi tradycjami artystycznymi poszczególnych narodów. AIAMA ma więc zamiar propagować najodpowiedniejsze metody produkcji, dystrybucji i wymiany filmów oraz dokumentów telewizyjnych, poświęconych sztuce; usuwać przeszkody prawne i techniczne, których nie brak. Jednocześnie chodzi o gromadzenie informacji o tych filmach oraz o udostępnienie ich za pośrednictwem katalogów UNESCO.*

— Jak będzie wyglądać realizacja tego programu?

— *Zaczyna zwyciężać pogląd, że warunkiem wstępnym jest utworzenie w poszczególnych krajach specjalistycznych placówek archiwalnych, które mogłyby podjąć się realizacji zadań sformułowanych przez AIAMA. Oczywiście, ogromne zasługi w dziedzinie upowszechniania filmów o sztuce ma telewizja. Ale film o sztuce jest dla telewizji jedną z odmian krótkiego metrażu; trudno oczekiwać, by zajmowała się systematyczną akcją upowszechniania sztuki światowej.*

— Jak przedstawia się rozpowszechnianie filmów o sztuce w naszym kraju?

— *Jak wszędzie na świecie — nie zadowalająco, choć lepiej niż w krajach zachodnich. Dystrybucją zajmuje się Centrala Filmów Oświatowych „Filmos", która i w tej dziedzinie ma pewne osiągnięcia. Mogłyby one być większe, gdyby „Filmos" dysponował siecią stałych, wyspecjalizowanych ośrodków, wyświetlających filmy o sztuce. Takich ośrodków dotychczas nie ma; ale mogłyby nimi stać się nasze muzea sztuki.*

Dodam, że powstał projekt powołania do życia Naukowej Filmoteki Sztuki przy Instytucie Sztuki PAN. Byłby to wzorcowy ośrodek naukowo-badawczy, dysponujący bogatym zestawem kopii, prowadzący prace naukowe i metodologiczne. Obsługiwałby przede wszystkim naukowców polskich i zagranicznych, szkolnictwo artystyczne, prowadziłby wymianę z podobnymi ośrodkami zagranicznymi; stworzone tu wzory przydałyby się w szerokiej popularyzacji.

Należałoby wprowadzić w życie zasadę, że każde muzeum sztuki w Polsce dysponuje własną filmoteką, wyposażoną we wzorcowe kopie oraz salą projekcyjną. W tych salach mogłyby odbywać się projekcje dla szerokich rzesz odbiorców, a także dla szkół; pokazy połączone z prelekcjami, dyskusjami.

Gdyby urzeczywistniono te projekty, nasz system dystrybucyjny filmów o sztuce otrzymałby strukturę niejako dwupoziomową. Najpierw — telewizja, obejmująca swym zasięgiem najszersze kręgi odbiorców. Nadbudówkami byłyby specjalistyczne filmoteki szkolne i muzealne (te mogłyby obsługiwać m. in. rosnący w Polsce ruch turystyczny). Mówi się też o potrzebie stworzenia stałych filmotek dla naszych placówek zagranicznych.

— Wspomniał pan o konieczności gromadzenia informacji na temat filmów o sztuce. Czy tego rodzaju prace prowadzi się w Polsce?

— *Tak. „Filmos" opracował ostatnio centralny katalog filmów o sztuce i kulturze artystycznej, obejmujący także tytuły o teatrze, literaturze, muzyce, folklorze. W Instytucie Sztuki PAN powstała jedyna w Polsce centralna kartoteka wszystkich tematów artystycznych, utrwalonych na taśmie w naszym kraju, łącznie z kroniką filmową. Zgodnie z planem naukowym IS PAN, opracowano wiele studiów teoretycznych, a większe pozycje wydawnicze są w druku. Konieczna jest jednak lepsza koordynacja tych działań. Potrzeba informacji o polskiej sztuce i kulturze jest ogromna, zwłaszcza poza granicami kraju.*

Rozmawiał: ski

NIESZCZĘŚCIE

Kiedy w połowie lat sześćdziesiątych, w opozycji do koszmarnego kina komercyjnego w NRF, narodził się „der junge deutsche Film", jeden jego aspekt budził niepokój. Z wyjątkiem może Klugego, tacy twórcy jak Reitz, bracia Schamoni, Schaaf, Senft, Schlöndorff, Strobl i Tichawski, Kotulla, Klick — pozostawali w swoim widzeniu współczesnej społeczności w NRF jakby ślepi na najistotniejsze przejawy życia. Oczywiście, ich filmy były prawdziwsze od koszarowych fars i dramatów wielkoduszny prostytutek z St. Pauli. Filmy te nigdy jednak nie ważyły się dotykać tematów, do których zawsze zmierzały rozmowy z mieszkańcami tego kraju. Były to filmy w jakiś sposób — zastępcze.

Dlatego „Sceny myśliwskie z Dolnej Bawarii" młodego Petera Fleischmanna tak poruszyły polską krytykę (przyznała ona filmowi jedno ze swych najwyższych wyróżnień). Bo, mimo fabularnego kryptonimu, wiadomo było, że nie chodzi o wyjątkowy przypadek wiejskiego pederasty. W obstawionej lodówkami i telewizorami wsi Fleischmanna straszyły dobrze znane upiory szowinizmu, nietolerancji, nienawiści.

Następny film Fleischmanna, „Nieszczęście" (podtytuł: „Dzwony Śląska"), jeszcze bardziej upodabnia się do modelu dzieła, którego powstanie w NRF wydawało nam się niezbędne. Nie jest to film bez skaz; „Sceny myśliwskie" są kompozycyjnie doskonalsze, bardziej zwarte i konsekwentne. A jednak „Nieszczęście" jest filmem donioślejszym, może jednym z najdonioślejszych, jakimi potraktowali nas w ostatnim dziesięcioleciu filmowcy z NRF.

Wiemy przecież dobrze, jakie namiętności wzbudziła w Niemczech zachodnich debata ratyfikacyjna o układach rządu Brandta z ZSRR i Polską. Czy coś z tych namiętności — nie tylko silnych, ale i powszechnych, przenikających podskórnie całe życie kraju — dostało się dotąd na ekrany? Prawie nic.

Szeroko rozumiana kondycja współczesnego Niemca — oto, czego podświadomie szukamy w kinematografii NRF. Chodzi tu jednak nie tylko o nasz punkt widzenia. Także dla filmowców zachodnioniemieckich szczególna sytuacja ich społeczeństwa zdaje się stanowić wielką szansę na stworzenie dzieł nieobojętnych. Szansę właściwie dotąd nie podjętą.

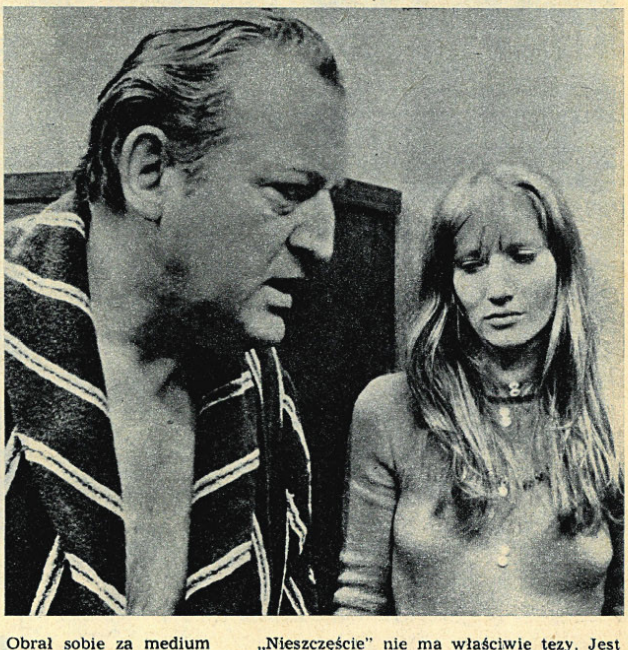
Stosunek do przeszłości, do win wojennych, do narodów skrzywdzonych, do nastrojów odwetu, do „cudu gospodarczego" i moralności konsumpcyjnej, do tradycyjnego i nowego modelu kariery, a także stosunek pokolenia starszego do młodszego i odwrotnie — wszystko to wydaje się nam ciekawsze i konkretniej związane z sytuacją od problemów pigułki antykoncepcyjnej czy mizoginizmu (choć i te ostatnie mogą dać filmy inteligentne).

W „Nieszczęściu" Fleischmann aż przesadnie korzysta z możliwości, pomijanych dotąd przez jego kolegów. Obrał sobie za medium syna pastora-przesiedlenca z małego miasteczka w NRF (Wetzlar). Chłopak, będący w okresie przedmaturalnym, uwikłany jest nie tylko w skomplikowane stosunki uczuciowe z dojrzałą kobietą i nieśmiałą koleżanką. Uwikłany jest również w poszukiwania światopoglądowe: krytykuje ojców, ma ciągoty lewacko-anarcho-hippiesowskie, a zarazem pilnie obserwuje otaczający go świat.

Jego ojciec uchodzi za rodzaj bohatera. Kiedy Hitler wezwał kler do oddania dzwonów na potrzeby armii, pastor zdjął je posłusznie z dzwonnicy w Gliwicach i wysłał na przetopienie. Ale do przetopienia już nie doszło. Dzwony odnaleziono po wojnie i odesłano, ale nie do Gliwic (gdzie wpadłyby w ręce „czerwonych"), tylko do Wetzlaru. Klika podtatusiałych przesiedleńców widzi więc w pastorze człowieka, który uratował dzwony.

Wątek dzwonów służy — jako jedyny właściwie — do przedstawienia stosunków międzypokoleniowych. Otóż młodych te wszystkie wspominki starych o Gliwicach po prostu nudzą. Bardziej znamienne jest jednak ich milczenie na ten temat przez pozostałe sekwencje. To ich nie obchodzi.

Co ich natomiast obchodzi? Interesuje ich oblicze Bundeswehry (przechowują dezertera), zapobieganie wojnie bakteriologicznej, zatruwanie atmosfery przez ciężki przemysł, kontestacja przeciw mieszczaństwu (aż po rojenia o wysadzeniu w powietrze katedry).



Kontestacja bez uników

„Nieszczęście" nie ma właściwie tezy. Jest kontestacją. Ale mówi prawdę bez stosowania uników. Dlatego jest, sądzę, potrzebne. Jeśli mamy się lepiej poznać i zrozumieć, to kino Fleischmanna może nam w tym pomóc. Już pomaga. Reżysera zapytano w Cannes, skąd wziął statystów do ról przesiedleńców. „*O, to byli autentyczni członkowie ziomkostw* — odpowiedział. — *Początkowo wzdragali się wziąć udział w filmie. Ale kiedy wzajemnie ustaliliśmy, że co minęło, nie wróci — zgodzili się, i miało to dla nich znaczenie katartyczne!*".

J. P.

„Das Unheil", film produkcji zachodnioniemieckiej, reż. Peter Fleischmann

głosy i *głosy*

KREW I OKRUCIEŃSTWO

„Byłaby krew w filmie jakimś znakiem czasu?" — pyta Janusz Zatorski (KIERUNKI nr 24/72 — **„Krew na ekranie"**), odrzucając zarazem zdecydowanie pogląd, że **„gwałtowność naszej epoki musi znaleźć ekspresyjne odbicie w sztuce"**. Autor nie wierzy i nie widzi **„nawet dalekich relacji między wojną w Wietnamie czy zamachami bombowymi w Irlandii a sadyzmem »Beatrix Cenci« Comenciniego"**. Nie chce też uznać filmowego okrucieństwa **„za zjawisko banalne, tłumaczące się samo przez się"**. Mimo to jednak nie uważa wyjaśnienia źródeł **„potężnej fali okrucieństwa"** za **„pierwsze w kolejności"**, zadowalając się ogólnikowym i — dodajmy — raczej dyskusyjnym stwierdzeniem, że **„są one wielorakie i nawet szczegółowe ich wyliczenie nie wyjaśniłoby niczego"**.

Znacznie ważniejsze jest dla Zatorskiego pytanie o skutki estetyki okrucieństwa. Ale w jego obszernym artykule nie można znaleźć konkretnej odpowiedzi na to pytanie, nad którym biedzą się nie od dziś badacze kultury, socjologowie i psychiatrzy. Chyba, że za taką odpowiedź wystarczy komuś całkowicie subiektywna i pesymistyczna konkluzja autora: **„Coraz częściej nasiąkające krwią ekrany nie mogą nie pozostawić bolesnych śladów w naszej psychice. Niech nikt nie próbuje mnie przekonać, że zjawiska kulturowe występujące w takiej skali i z tak dużą częstotliwością nie stępią ludzkiej wrażliwości i poczucia rzeczywistości. Sala kinowa, w której nieustannie leje się czerwona farba, nie jest gabinetem terapeutycznym. Przeciwnie, jej bywalcy mogą dość szybko stać się pacjentami prawdziwych szpitali psychiatrycznych."**

*

Krzysztof Teodor Toeplitz (MIESIĘCZNIK LITERACKI nr 6/72 — **„Okrucieństwo"**) inwazję okrucieństwa i pornografii na ekranach Zachodu uważa za produkt długotrwałego procesu, **„którego poszczególnych ogniw czy etapów nie mieliśmy okazji śledzić"** i dlatego **„w obliczu końcowych efektów tego procesu porażeni zostaliśmy przez ich wybujałość i gwałtowność, nie dysponując ani należytą skalą porównawczą, ani należytym kluczem do ich zrozumienia"**. Zdaniem autora **„bezradność metodologiczna skazuje nas na sądy mylne i miary niewłaściwe"**.

Przed blisko pół wiekiem Karol Irzykowski twierdził, że **„kino zaspokaja przede wszystkim głód oczu"**. Idąc tym tropem, Toeplitz wskazuje na skomplikowane, estetyczne znaczenie owej inwazji okrucieństwa: **„Oznacza ona między innymi jeden z etapów zbliżania się filmu do materialnej prawdy ludzkiej egzystencji. Film zaczynał swoją wędrówkę artystyczną w sztucznych, budowanych dekoracjach, stopniowo dopiero (...) zaczął odkrywać materialność świata zewnętrznego, realnego. Film zaczynał także od sztucznych, operowych śmierci i sztucznej filmowej miłości, zakończonej słodkim pocałunkiem. Dzisiaj zarówno śmierć, jak i miłość fizyczna zyskują realność, to znaczy przyobiekają się w materię. Pier Paolo Pasolini w »Dekameronie« pokazuje »phallus« w stanie wzwodu, jako narzędzie rubasznej, bezwstydnej kopulacji. Peckinpah każe swojej gwałconej bohaterce przeżywać na ekranie całą ambiwalencję doznań pomiędzy odrazą a rozkoszą. Ciała mordowanych bohaterów, przeżywających miłość po raz pierwszy w tym stopniu, złożone są z krwi, nerwów, mięsa, zdolne są przeżywać fizyczny ból i fizyczną rozkosz".**

„Jest to jedna, choć nie jedyna — czytamy w zakończeniu — **z treści, którą niesie ze sobą doświadczenie filmowe określane mianem okrucieństwa — obecnie przedmiot intensywnych studiów, nie wolnych od elementu rywalizacji pomiędzy poszczególnymi reżyserami".**

KAPPA

Bohaterstwo i zdrada

PODRÓŻ W ŚWIAT OJCA

Czym jest przeszłość? Jaki kształt narzuca jej nasza wyobraźnia? Takie pytania zadaje sobie młody Athos, jadąc do miasta swoich urodzin. Spotyka się tam na każdym kroku z kultem bohaterskiej śmierci ojca: pomnik na rynku, ulica jego imienia. Nie wszystko jest jednak jasne. Kto naprawdę zabił ojca? Faszystowscy policjanci czy jacyś nieznani osobnicy? Athos stopniowo odkrywa prawdę o minionych zdarzeniach. Nie poddaje się ona łatwo materii wspomnień. Wielu świadków już nie ma. Ci, którzy przeżyli są agresywni i uparcie milczą. Dlaczego? Czyn ojca był przecież chwalebny: próbował zorganizować zamach na przejeżdżającego tędy Mussoliniego. Ktoś jednak zdradził i zamysł został udaremniony.

W „Strategii pająka" istnieje problem niezwykły: czy bohaterstwo jest zawsze wynikiem określonej sytuacji historycznej, czy niekiedy powstaje dzięki świadomie tworzonej legendzie. Nie ma nic gorszego dla podziemnej organizacji niż przyznanie, że posiada w swych szeregach zdrajcę. Lepiej go zgładzić i zrzucić winę na innych. Wówczas znajdzie się miejsce na legendę o bohaterstwie, które nigdy nie istniało; było jednak potrzebą chwili, mobilizowało do walki ze znienawidzoną władzą.

Tak było z ojcem Athosa. Zdradził, obmyślił jednak rzecz przewrotną: zamiast poniżającego zgonu — pośmiertną sławę w imię ogólnego dobra. Domniemany bohater sam aranżuje wykonanie na siebie wyroku: ceremoniał kryje w sobie patos operowego spektaklu. Dlatego rozgrywa się w operze. Na oczach wszystkich. By dłużej zachowano pamięć o męczeńskiej śmierci.

Athos odkrywa prawdę, ale jego poszukiwania mają w sobie coś z psychoanalitycznego seansu. Ojca i syna gra ten sam aktor, który jakby wciela się w zmarłego bohatera, przeżywa raz jeszcze jego wielkość i ostateczne upodlenie. Czas zatrzymuje się, przeszłość i teraźniejszość nierozerwalnie się splatają. W retrospekcjach ludzie z otoczenia ojca nie odmładzają się, lecz zachowują cechy z teraźniejszości. Reżyser sugeruje, że dawne wydarzenia były pozbawione fizycznej realności, rozgrywają się w wyobraźni bohatera. Młodzieniec stara się odrzucić nagromadzone w podświadomości wspomnienia. Daremnie. Nie można odpędzić od siebie upiorów dzieciństwa. Bohater siedzi na stacji, ale jego pociąg nie nadjeżdża, nie przybędzie nigdy. Wstąpiwszy raz do krainy zmarłych, trudno ją opuścić.

„Strategia pająka" utrzymana jest świadomie w klimacie Prousta. Przekleństwo pamięci, od którego nie można się oderwać, jest nadto widoczne. Bertolucci nie rysuje swych obrazów wyrazistą kreską, ukazuje wydarzenia w wymiarze poetyckim, przesiąknięte jaskrawym, słonecznym światłem. Niektórzy krytycy uważają, że utwory Bertolucciego są przeładowane literaturą: nie przedstawiają rzeczywistości wprost, raczej jej zamierzone odbicie. Reżyser podkreśla, że kino jest bliższe poezji i malarstwu niż powieści i teatrowi. Filmy są po to, by przedyskutować własne, wewnętrzne problemy. Każda fabuła jest pretekstem do zawarcia w niej cząstki autobiografii.

„Strategia pająka" została nakręcona w miejscu narodzin reżysera. Ukazując zmagania bohatera, autor podąża śladami swego dzieciństwa, identyfikując się niejako z młodym Athosem, żyjąc jego światem. Problem tchórzostwa i bohaterstwa, ich sensu społecznego, wzbudza — być może — opory niezbyt precyzyjnym rozwiązaniem, ale takie właśnie stanowisko jest zgodne z poglądami Bertolucciego. **„Należę do pokolenia — mówi — które urodziło się zbyt późno, aby brać udział w Ruchu Oporu, a zbyt wcześnie, aby przyjąć ideologię beatników. Politykę odkryliśmy w momencie, kiedy już minął okres wielkich potyczek i sporów, wymagających całkowitego zaangażowania, jako reakcji przeciwko inercji i martwocie".**

Jest to więc kino, które nie proponuje doraźnych i gwałtownych wystąpień, lecz zastanawia się nad życiem i miejscem człowieka na ziemi. Bertolucci odrzuca wszystko, co sprowadza rzeczywistość w sferę mitów i szkodliwych miraży. Tylko wtedy można mieć pełną świadomość współczesnych problemów moralnych i społecznych.

JANUSZ SKWARA

„Strategia pająka" (Włochy), reż. Bernardo Bertolucci

Śmieszna przypowieść o don Salvatore, prostytutce Sylvii i miłości, która ich opętała

Tradycja ludu polskiego przekazuje z pokolenia w pokolenie pieprzne dowcipy o księciu i Kaśce, ale im dalej średniowiecza, a bliżej współczesności — ten typ humoru wyraźnie się dewaluuje. Natomiast we Włoszech, które są znacznie bliżej niż my — średniowiecza, i znacznie bliżej niż my — nowoczesności, każda pikanteria jest dobra i ceniona, a jeszcze bardziej — dosadna słoność i pieprzność. Może tak i być powinno, trudno zresztą wymagać wytwornej subtelności od dialogu, który musiały ze sobą nawiązać wreszcie w tym kraju — pruderia i seks.

Oto don Salvatore, młody ksiądz z prowincji, obejmuje funkcję wikarego w jednym z rzymskich kościołów. Natychmiast pryskają wszelkie złudzenia co do profilu moralnego Wiecznego Miasta; ksiądz, prostaczek boży, rychło ujrzy się samotnym żeglarzem wśród ławic oceanu zepsucia i rozpusty. Don Salvatore gotów jest stawić czoła żywiołom, aliści idą im w sukurs konformizm, ciche zmowy, silniejsze od formalnych — prawa zwyczajowe. W tej owczarni rozbrykane są owieczki, ale i rozhukani pasterze.

Teza filmu jest zupełnie jasna; celibat księży to przeżytek i fikcja; jeśli można go jeszcze traktować poważnie — to tylko w małych skupiskach, wśród ludzi nie dotkniętych zarazą nowoczesnego życia, w mikroświatkach od wie-

BOGUMIŁ DROZDOWSKI

ków nie łamanych konwencji. Gdzie indziej — zbyt mocno już działa ciśnienie erotycznej prowokacji. Miłość don Salvatore do prostytutki Sylvii jest więc nie mniejsza, ale i nie większa niż powołanie kapłańskie.

Mógł to być melodramat, dramat, tragedia. „Pokusa" jest komedią, osobliwą komedią z włoskiej szkoły komedii publicystycznej, zapoczątkowanej przed laty słynnym „Rozwodem po włosku", filmem, który określił pewien kierunek, dziś już dość widoczny w kinie włoskim. „Pokusa" jest tu niesłychanie typowa wraz z całą swą galerią typowych postaci, począwszy od don Salvatora (to już obowiązkowo — siciliano) i prostytutki o twarzy anioła, skończywszy na biskupie, poprzez zboczone contessy.

„Pokusa" jest chwilami filmem poważnym; poważnym to znaczy w tym wypadku jednocześnie dowcipnym i mądrym. Jest chwilami nawet filmem dość subtelnym w prezentowaniu stanów ducha i przymiotów materii — dziewczęcych uroków. Ale ogólny ton filmu, jak i cała w ogóle koncepcja włoskiego filmowego erotyzmu na wesoło — jest trudna do zniesienia.

Ale może to właśnie jest najbardziej skuteczny ton filmu. Może właśnie Włosi, którzy mają gust do zgielku, architektury i samochodów, mogą integrować opinię publiczną właśnie na platformie bezguścia erotycznego? Filmowy Serwis Prasowy podaje, że „Pokusa" była we Włoszech najpopularniejszym filmem reżysera, najgłośniejszym filmem na temat celibatu, jedną z najbardziej chodliwych komedii w ogóle.

„Pokusa" (Włochy), reż. Marco Vicario

Zepsucie i rozpusta

WIETNAMSKIE IMPRESJE

Dopiero teraz wszedł na ekrany kin średniometrażowy film Andrzeja Brzozowskiego i Jerzego Gościka „Góry, rzeki, ludzie", choć od pobytu realizatorów na Półwyspie Indochińskim upłynęło półtora roku. Wprawdzie w tym czasie autorzy zmontowali z nakręconego materiału cztery inne utwory krótkometrażowe (m. in. „Ogień" i „Laos — ziemia czerwona"), ale właśnie ten film, ze względu na jego szczególne walory publicystyczne, zasługiwał na większą operatywność produkcyjną i szybszą konfrontację z widownią. Zwłaszcza, że rytm wydarzeń bije w Wietnamie (temu krajowi poświęcony jest film) w przyśpieszonym tempie — i nawet najbardziej uważny obserwator może objąć wzrokiem jedynie cząstkę zmieniającego się bezustannie horyzontu.

Brzozowski i Gościk dobrze zresztą o tym wiedzieli. Ich film nie dokumentuje żadnego wydarzenia, akcji czy kampanii, jest luźno komponowanym zbiorem impresji o codziennym życiu w Demokratycznej Republice Wietnamu. Taki właśnie film o tym kraju był nam od dawna potrzebny: atakowani bezustannie obrazami straszliwego wojennego kataklizmu, przyglądający się już niemal obojętnie cierpieniom anonimowej masy ludzkiej — byliśmy po prostu spragnieni spojrzenia bardziej kameralnego, lecz refleksyjnego i pełnego powagi, na to jak ludzie tam pracują, jak po tej pracy odpoczywają, jak spacerują w parkach, jak rodzą dzieci, a także — ile zarabiają, jak się odżywiają, jakie mają rozrywki, zainteresowania.

Jest tych obserwacji dużo, nawet jak na godzinny film, a niektóre są wprost zaskakujące. Bo czyż można sobie wyobrazić tłum śpieszących rano do pracy Wietnamczyków, którzy obojętnie słuchają hałaśliwego słuchowiska wojennego, nadawanego przez porozwieszane na ulicach megafony? Albo codzienny wykład na wyższej uczelni, podczas którego profesor objaśnia studentom działanie bomby kulkowej i sposoby leczenia powstałych wskutek tego obrażeń? Zachowanie się, reakcje ludzi, którzy od trzydziestu lat nie zaznali pokoju, są bardziej wymowne i wstrząsające niż obrazy drzew pozbawionych liści, zbombardowanych cmentarzy czy kościołów, które także oglądamy na tym filmie.

pel

„Góry, rzeki, ludzie — 39 znaków" (Polska), reż. Andrzej Brzozowski

„Ocalenie" Edwarda Zebrowskiego

ZMIANY WARTY

W styczniu, po przyjrzeniu się filmom ukończonym i realizowanym, zapowiadaliśmy niezły rok polskiej kinematografii. Czy przewidywania się sprawdzają?

Było to półrocze ważne: ukonstytuowały się nowe zespoły. Powstały nie tylko swobodne zrzeszenia twórczych pracowników kinematografii, ale też zarysy programów, pierwsze plany i wstępne przymierzanie ich do możliwości produkcyjnych. Zakończyliśmy niedawno na naszych łamach prezentację nowych zespołów. Do jakich konstatacji skłaniają wypowiedzi ich kierowników?

Chyba nie udało się zrealizować jednego z założeń reformy: nie wyeliminowano reżyserów, którzy nieraz już dowiedli własnej nieudolności, braku talentu, nieodpowiedzialności. Przeważyły tak zwane racje ludzkie.

Sprawa jest bardzo trudna: kto ma decydować o nieudolności i konieczności zmiany zawodu? Kierownicy zespołów, ludzie o gołębich sercach, dają do zrozumienia, że w tak delikatnej sytuacji będą po prostu chronić kinematografię przed pochopnymi decyzjami powierzania filmów ludziom nieodpowiednim. Kryje się w tym jednak sprzeczność: dobry kierownik zespołu musi przecież obać o interesy całej kinematografii, ale też i o dobro ludzi, którzy z całym zaufaniem powierzyli się jego przewodnictwu. Czy można więc liczyć na zdrowy rozsądek: dawanie słabszym realizatorom zadań mniej odpowiedzialnych? Czas pokaże.

Nowe układy przyniosły jedną niewątpliwą korzyść: zarejestrowano w zespołach i przyjęto pod opiekę doświadczonych twórców sporą grupę młodych i bardzo młodych reżyserów. Z ich prac szkolnych i różnych form krótkiego metrażu wynika, że są to ludzie utalentowani. To otwarcie dla debiutantów powinno przynieść rezultaty. Oczywiście, nie można na nie liczyć w najbliższych miesiącach, ale pewne jest, że w ciągu trzyletniej kadencji nowo powołanych zespołów bardzo wyraźnie zmieni się układ personalny polskiego filmu.

W siedmiu zespołach znalazło się dziewięćdziesięciu reżyserów. Ta liczba zaskakuje. W Polsce realizuje się przecież nie więcej niż 25 pełnometrażowych filmów rocznie. Tak, ale istnieje wciąż rosnące zapotrzebowanie na różne rodzaje filmu telewizyjnego. W tej dziedzinie, tak jak w latach ubiegłych, znajdą zapewne zatrudnienie reżyserzy, którym się j u ż nie ufa, i ci, którzy pełnego zaufania j e s z c z e nie zdobyli. Wśród dziewięćdziesięciu nazwisk znajdujemy ponad trzydzieści osób przed debiutem i również około trzydziestu, którym, jak sądzę, powierzać się winno realizacje z niejaką ostrożnością.

Obserwacja składów osobowych zespołów może być zajęciem pasjonującym. Widać już dziś dość wyraźnie, że powstaje nowy układ sił. O ile bowiem jeszcze przed trzema-czterema laty polskie kino stało na Wajdzie, Kawalerowiczu i Hasie, a dosyć nieśmiało mogło liczyć na wschodzące ówcześnie osobowości tzw. „trzeciego kina" (Krzysztof Zanussi, Andrzej Kondratiuk, Marek Piwowski, Witold Leszczyński), o tyle dziś jest już inaczej. Zniknęły z ekranów nazwiska reżyserów tworzących polskie kino w pierwszym okresie powojennym; jedy-

nie Jan Rybkowski, ciągle aktywny, przez długie miesiące zaabsorbowany jest ekranizacją „Chłopów". Z pokolenia, które tworzyło „szkołę polską", wciąż najbardziej twórczym i żywotnym pozostaje Wajda, znajdujący czas i pomysły nie tylko na własną pracę w filmie, telewizji, w teatrze, ale także pełen zapału inicjator poczynań organizatorskich (to w jego zespole mają pracować reżyserzy zagraniczni i twórcy z takich dziedzin, jak teatr czy plastyka). Inni wielcy z jego pokolenia ważą latami decyzje o podjęciu każdego następnego filmu albo patronują jedynie poczynaniom młodszych.

Bardzo aktywną grupę w polskim kinie stanowią dziś reżyserzy, którzy nie tak dawno debiutowali (m. in. Krzysztof Zanussi, Andrzej Kondratiuk, Marek Piwowski, Andrzej Żuławski) i paru nie znanych jeszcze szerszemu ogółowi widzów. Niektórzy z nich

ELŻBIETA SMOLEŃ-WASILEWSKA

— jak Edward Żebrowski — ukończyli już swe pierwsze filmy; inni — na przykład Grzegorz Królikiewicz czy Antoni Krauze — pracują nad ich realizacją.

Jak się zdaje, już niedługo wzmocnią ten dość urozmaicony zestaw osobowości tacy młodzi reżyserzy, jak Józef Gębski i Antoni Halor, Tomasz Zygadło, Wojciech Marczewski, Janusz Kondratiuk. W zespołach znaleźli się także realizatorzy dobrze znani jako dokumentaliści, scenarzyści czy operatorzy (Stanisław Latałło, Andrzej Kostenko, Andrzej Brzozowski, Krzysztof Gradowski), którzy rokują duże nadzieje. Tę wciąż zmnieniającą się geografię personalną polskiego filmu można by jeszcze wesprzeć nazwiskami ludzi, którzy w zespołach wprawdzie się nie znaleźli, o których jednak na podstawie ich prac można sądzić, że będą z czasem wrażliwymi i niebanalnymi twórcami (myślę np. o Krzysztofie Kieślowskim i Andrzeju Titkowie).

Ktoś mógłby powiedzieć, że od zadanego na wstępie pytania o kinematografię polską latem 1972 roku wybiegłam zanadto w przyszłość. Tak jednak się składa, że stanowią o niej nie tylko te premiery, które jaśniej zapisały się na ekranach w ubiegłych paru miesiącach („Trzecia część nocy", „Perla w koronie", „Jak daleko stąd, jak blisko"); nie tylko te, które powodowały zaniepokojenie lub uczucie niedosytu („Seksolatki", „Uciec jak najbliżej", „Szerokiej drogi, kochanie", „Agent nr 1", „Zabijcie czarną owcę"); nie te nawet, które będą radować, wzbudzać dyskusje i niepokoić w najbliższym półroczu („Ocalenie", „Skorpion. Panna i Lucznik", „Wesele", „Diabeł", „Trzeba zabić tę miłość", „Szklana kula", „Rewizja osobista", „Poślizg"). Czekamy także na „Sprawę Maliszów", na „Palec Boży", na „Iluminację" i „Sanatorium pod klepsydrą".

Słabych filmów nie uda się uniknąć. Chodzi jednak o to, by silne indywidualności i ciekawe filmy — przeważyły.

„Jak daleko stąd, jak blisko" Tadeusza Konwickiego

plamy na ekranie

NA ZDROWIE!

Mieli mi kiedyś za złe nasi młodzi „kontestatorzy" w środowisku filmowym, że w chwilach natarcia — rówieśny im — nie poparłem ich w druku, a nawet z lekka podszczypywałem, grzesząc ciężko przekorą i prześmiewstwem. Zacząłem się bić w piersi od czasu, kiedy Tomasz Zygadło nazwał mnie krytykiem „z pokolenia Kałużyńskiego", co — zważywszy jeszcze na ówczesną kampanię krytyka „Polityki" przeciw „młodemu dokumentowi" — nie wyglądało na pochlebstwo. Wtedy natychmiast chciałem się opowiedzieć za nimi, wzmocnić, zasilić, stać się „teoretykiem ruchu", jak Andrzej Ochalski. Aż cierpiem, iż mogą pomyśleć, że trzeba mnie jeszcze bardziej nakłaniać do buntu, podczas, gdy mi się naiwnie wydawało, że jestem dostatecznie zbuntowany. Starego bigota sceptycyzmu pociągnęła chęć czynu, krzyku, tupnięcia nogą, włączenia w nurt ożywczy. Wyglądałem jak papląca baba, odczuwająca nagle potrzebę maskulinizacji.

Kiedy, wydawało się, już przejrzałem na oczy, znowu naszła mnie fala zwątpienia. Rozumiejąc trudności przebicia się przez system kinematografii, niewdzięczny, chciałem od razu potwierdzenia w filmach. Były, czasem nawet bardzo dobre, ale jakby nieprzekonywające w ogólności. Widziałem już tyle prób samookreślenia się filmowców poprzez słowo, tylu pisarzy robiących karierę gardłowaniem na trybunach i zjazdach, że nieufność znowu mnie naszła. A przecież wiedziałem, że tu idzie o start, o próbę przedarcia się przez zaskorupiały i zapchany tantiemami świat starszych „kolegów". Ów krzyk brzmiał przecież świeżo w rzeczywistości opieszałych argumentów, stropionych motywacji, koniunkturalnych mrugnięć i obstrukcyjnych metod cieniowania faktów. Wobec urzędników startowali jak kamikaze i to mi się podobało. Kiedy mówili „a", nie wzdrygali się przed dalszym ciągiem.

Zwłaszcza impetyczny bywał Grzegorz Królikiewicz, „taka jego przyrodnicza natura" — jak powiada Wojciech Młynarski. Śmieszył, tumanił, przestraszał, imponował, zadziwiał i zaskarbiał uczucia — wszystko zarazem. Zrobił kilka niezłych filmów („Nie płacz" — nie oglądałem), potem napisał dobry scenariusz do filmu fabularnego, który właśnie już realizuje, dostał teraz nagrodę w Krakowie. O, pomyślałem sobie, Reżyserus Laureatus (nagrody nie umierają) — przyjmie się, dokooptują go, obłaskawią. Źle myślałem, bo w „Gazecie Festiwalowej" wydawanej podczas krakowskiego festiwalu, przeczytałem wywiad z nim, przeprowadzony przez Oskara Sobańskiego; nazywał się „Salon i rzeźnia". Wynika z niego jedno: świadomość wagi słów rzucanych kiedyś na żagle krzyku przez grupę „kontestatorów". Wywiad jest jakby podsumowaniem efektów, bilansem wspólnej batalii z kinowym „establishmentem". Wnioski stąd wynikające bynajmniej nie są euforyczne, przeciwnie: trzeźwość sformułowań i ich odważna artykulacja przypadają do gustu.

Królikiewicz powiedział po pierwsze: zeszłoroczna kampania była prowadzona „w istocie o bilety wstępu, o prawo do roboty", bowiem nadszedł czas generalnej rozprawy z mitami, jakimi oblężona była nasza kinematografia. Czy to bowiem normalne, że młody filmowiec, któremu daje się prawo do bezpłatnego kształcenia — jedno z dobrodziejstw kulturalnych w naszym ustroju — musi, wstępując, obchodzić i po prostu „oszukiwać mecenasów"? Atmosfera się obecnie zmieniła na lepsze, ale — powiedział następnie — tylko dla nas osobiście, dla Zygadły, Wojciechowskiego, Halora i Gębskiego, którzy debiutują w fabule. A tymczasem nie tylko o to szło. „Dobijaliśmy się o stały system rotacji". Cytuję, bo wywiad ten ukazał się jedynie w festiwalowej gazetce, a więc nie jest znany szerszej publiczności. Bo dalej: „Dla naszych starszych kolegów wszystko jest śmieszne, małe, nieważne, oni są »ponad«. Salon i rzeźnia. Co dzień kraje się na polcie — kolegów, pieniądze, wpływy,

KRZYSZTOF MĘTRAK

prestiże, apanaże. I trzepie się to mydło, i nic z tego nie wynika".

A morał z tego taki: w naszym systemie administrującym kinematografią nie ma opracowanej metody rotacji kadr. Funkcjonują ludzie, którym Bozia poskąpiła głowy i talentu, w niemotę popadają ci, co to w ambicjach ruch czynią, młodzi zaś są lekceważeni. Królikiewicz daje przykład Barańskiego. Ten rewelacyjny zwycięzca tegorocznego festiwalu etiud szkolnych powinien być w oku zainteresowania zespołów, powinien mieć stypendium, uczyć się, podpatrywać. „Powinni na niego czekać, aż będzie gotowy do debiutu i natychmiast debiutować". Powinni — nie powinni, tymczasem na festiwalu etiud szkolnych nie było — poza Tadeuszem Konwickim — żadnego z aktualnych kierowników zespołów, także kierowników literackich. W tym czasie omawiali na pewno nowe propozycje filmowe renomowanych reżyserów.

Na zdrowie!

Mówi

Jean-Luc Godard

Autor „Szalonego Piotrusia" od czterech lat nie zrealizował żadnego filmu w ramach tradycyjnego systemu produkcji. Powrotem Godarda na ekrany stał się film „Wszystko w porządku". W wywiadzie dla dziennika „Le Monde" reżyser mówi o swoim nowym pojmowaniu kina:

— Maj roku 1968 stał się sygnałem do wymiatania starzyzny, nagromadzonego kurzu. Sprzątanie nie oznacza jednak bezczynności. Dzięki paryskim barykadom mogłem jeszcze raz zastanowić się, kim jestem jako Francuz i jako filmowiec. Mnóstwo ludzi zadaje dzisiaj pytania, na które można udzielić wiele odpowiedzi. Ale jeżeli te odpowiedzi mają być zgodne z obecną sytuacją we Francji, należy inaczej stawiać pytania. W przeciwnym wypadku kino nie będzie potrafiło wyrwać się z kręgu starych, zrutynizowanych schematów.

Nigdy nie zamierzałem zrywać z tradycyjnym systemem produkcji. Nie porzuciłem go, nie robię czegoś zupełnie odmiennego od moich poprzednich filmów; robię te same filmy, tylko w inny sposób. Nie należy więc mówić: „powrót Godarda", lecz raczej „pojawienie się kogoś nowego". Tym nowym człowiekiem jest mój współpracownik Jean-Pierre Gorin. Autorem „Wszystko w porządku" nie jest już sam Godard, lecz spółka Godard-Gorin. Powinniśmy podnieść sztandar, objawić światu narodziny naszej grupy, grupy Dżigi Wiertowa. Nieprzypadkowo wybraliśmy patronat Wiertowa. Zależało nam nie tylko na określeniu naszej sytuacji w konkretnym okresie historycznym, ale także w historii kina. Stąd ten stary bojowy sztandar Wiertowa, „Kina-prawdy", sztandar kina bolszewickiego.

Po zrealizowaniu wielu filmów krótko- i średniometrażowych, postanowiliśmy przystąpić do ofensywy na większą skalę — do realizacji „Wszystko w porządku". Wiedzieliśmy jednak, że jeżeli ta ofensywa ma odnieść zamierzony skutek, zapewnić filmowi publiczność, to najlepszym środkiem byłaby realizacja swoistej „Love Story". Mówimy więc widzom: zobaczycie państwo film miłosny z udziałem waszych ulubionych aktorów. Bohaterowie kochają się i dyskutują — tak jak we wszystkich filmach. Ale tym, co ich łączy i rozdziela, jest walka klas.

Jane Fonda (dziennikarka) i Yves Montand (filmowiec) dwukrotnie wyznają sobie miłość. Ale pierwsze „kocham cię" dzieli od drugiego czterdzieści minut akcji; bohaterowie są wtedy w fabryce, wśród strajkujących robotników.

2 *Znakomita aktorka*
Margaret Rutherford i Jeanne Moreau

1 *Aktualny temat*
Yvette Mimieux

Premiery...

„Zachar Berkut"

Leonid Osyka jest jednym z najciekawszych reżyserów ukraińskich. Należy do tak zwanej „szkoły Paradżanowa", grupującej twórców umiejętnie pożytkujących w swych filmach tradycje malarstwa i literatury narodowej. Osyka dał się poznać jako autor „Kamiennego krzyża". Jego najnowszy utwór, „Zachar Berkut" (zdjęcie 3), został oparty na klasycznej powieści Iwana Franko.

Rzecz dzieje się w trzynastym stuleciu, w czasie tatarskich najazdów na Ruś Kijowską. W Tuchlji, cichej wiosce karpackiej, życie płynie spokojnie. Pewnego dnia zjawia się Dmitro Wojak, który oznajmia radzie starszych o zdradzie bojara Tugara Wowki, spiskującego potajemnie z Tatarami. Rozgniewany bojar zabija przybysza i ucieka. Postanawia przeprowadzić najeźdźcze hordy ścieżką, o której istnieniu nikt nie wie.

Film Osyki wyróżnia się monumentalnym stylem, nawiązującym do dawnych ludowych eposów. Reżyser kreśli obraz wioski, w której zachowały się stare, pogańskie obrzędy. Postacie bohaterów zostały wkomponowane w bajecznie kolorowe tło. Osyka odnalazł świetnych wykonawców w mało znanych aktorach prowincjonalnych, głównie z teatru w Kołomyji: Wasylij Simczicz, Iwan Gawryljuk i Antonina Leftij.

„Ta opowieść z dawnych czasów — pisze recenzent praskiego „Kina" — jest wymownym świadectwem żywotności kinematografii republik radzieckich. Ukraińscy filmowcy stanowią wśród nich awangardę, tworzą filmy piękne, poetyckie, niekonwencjonalne. Pozostają wierni tradycjom klasyka światowej kinematografii, wielkiego ukraińskiego reżysera Aleksandra Dowżenki".

3

„Paulina 1880"

Na ekrany kin paryskich wszedł nowy film Jean-Louisa Bertucellego „Paulina 1880". Jest to historia młodej dziewczyny, żyjącej w wyizolowanym świecie arystokracji. Bohaterka nie potrafi się z niego wyrwać, nawet dla jedynej wielkiej miłości. Bertucelli stara się zrekonstruować poglądy ówczesnych klas posiadających, ukazać szczegółowo ich życie, obyczaje. Jednocześnie podkreśla dystans czasowy między swoimi bohaterami a światem współczesnym.

„Rzadko kiedy historia wielkiej miłości bywa opowiedziana tak chłodno — pisze Louis Chauvet w »Le Figaro«. — **Chwilami film przypomina »Lamparta« Viscontiego. Widać zmysł poetycki reżysera, szczególnie w ukazywaniu pejzaży i wnętrz, ale to tylko złudne podobieństwo. U Viscontiego bohaterowie żyją, działają — u Bertucellego natomiast odznaczają się osobliwym brakiem żywotności".**

„Paulina 1880" to utwór mało przekonywający. Postacie bohaterów są psychologicznie niejasne, mało rzeczywiste. Uderza brak głębszych motywacji gestów i zachowań.

Kto, co, gdzie?

MOSKWA. Gieorgij Towstogonow pracuje nad scenariuszem opartym na powieści Fiodora Dostojewskiego „Skrzywdzeni i poniżeni", który następnie sam zrealizuje.

PARYŻ. Samuel Beckett postanowił zadebiutować jako reżyser filmowy. Znakomity dramaturg przenosi na ekran własną sztukę „Akt bez słów". Zgodnie z tytułem — będzie to film niemy. W roli głównej wystąpi Rod Steiger.

NOWY JORK. John Frankenheimer zbiera materiały dotyczące zabójstwa prezydenta Johna Kennedy'ego. Film sensacyjny o tej zbrodni ma się nazywać „Akta Kennedy'ego".

RZYM. Michelangelo Antonioni przygotowuje półtoragodzinny film dla telewizji, oparty na autentycznych zapiskach zakonnicy.

MOSKWA. Julij Rajzman, Siergiej Gierasimow i Marlen Chucyjew pracują wspólnie nad montażem filmu „Dzisiejszy świat", rozpoczętego przez Michaiła Romma; realizację przerwała śmierć reżysera.

HOLLYWOOD. Charlton Heston i Yvette Mimieux (zdjęcie 1) objęli główne role w filmie „Skyjacked". Będzie to protest przeciw piractwu lotniczemu.

LONDYN. Roddy Mac Dowall realizuje w Anglii komedię obyczajową „Wdowa diabła". Główną rolę zagra Ava Gardner (zdjęcie 5).

PRAGA. Dušan Hanak kończy zdjęcia do filmu „Obrazy starego świata". Scenariusz powstał na podstawie reportaży fotograficznych Martina Martińeeka, które reżyser „ożywił" i uzupełnił galerią specyficznych postaci i konfliktów sprzed kilkudziesięciu lat.

Na planie

„Ludwik II" w Cinecittà

Ekipa głośnego filmu Luchino Visconti'ego „Ludwik II", którego niedawna realizacja w Bawarii — ojczyźnie króla, znanego zarówno ze skandali, jak i admiracji dla sztuk pięknych — wywołała sporo wrzawy w prasie zachodnioniemieckiej, przeniosła się ostatnio do hal rzymskiej Cinecittà. Zdjęcia atelierowe mają tu trwać do końca lipca, tak by we wrześniu film był gotowy do premiery, mającej być jedną z atrakcji nowego sezonu 1972/73. Oto jak jeden z włoskich reporterów pisze o swej wizycie na planie „Ludwika II":

„W jednej z największych hal wytwórni urządził architekt Mario Scissi wnętrza rezydencji królewskiej w Monachium, a także kilka pokoi mieszkania przy ulicy Briennerstrasse, w którym mieszkał swego czasu kompozytor Richard Wagner. W fin-de-siècle'owych dekoracjach przybysz czuje się niczym w świecie sprzed stu lat: wszystko jest tu zrekonstruowane z wyraźną dbałością o każdy szczegół: przytłaczające barwy prawdziwego brokatu, którym obito ściany, ciężkie, bogato zdobione meble, wielkie palmy i kwiaty w wazonach, spływające od sufitów markizy i zasłony.

W atelier panuje absolutna cisza. Tylko od czasu do czasu Visconti objaśnia aktorom, jak mają zagrać w kolejnej scenie. Każde ustawienie jest wielekroć wypróbowywane, a następnie filmowane z trzech kamer — dziesięć do dwunastu razy! Czuje się, że powstaje dzieło o dużym ciężarze gatunkowym. Prócz Helmuta Bergera (Ludwik II), na planie znajduje się angielski aktor Trevor Howard, grający Wagnera; jest jeszcze nowicjuszem, gdyż dopiero co przyjechał do Rzymu, by zastąpić w tej roli swego rodaka Aleca Guinnessa. W pięknie skrojonym mundurze doskonale prezentuje się Włoch Umberto Orsini, który odtwarza wątpliwej reputacji barona von Holnsteina. W filmie Viscontiego gra kilkudziesięciu znanych aktorów".

Ciekawostki

Truffaut pyta — Hitchcock odpowiada

François Truffaut, autor wydanej w 1966 roku książki „Kino według Hitchcocka", skorzystał z pobytu mistrza „suspense'u" (zdjęcie 4) na festiwalu w Cannes i przeprowadził z nim rozmowę. Oto fragmenty:

Truffaut: — Czy woli pan scenariusz o ostro zarysowanych sytuacjach i niezbyt pogłębionych charakterach, czy też odwrotnie?

Hitchcock: — Wolę ostre sytuacje. Łatwiej je wizualnie przedstawić na ekranie. Dla analizy charakteru trzeba niekiedy zbyt wiele słów. Morderca z „Szaleństwa" jest człowiekiem sympatycznym. Sytuacja zaś czyni go osobnikiem niepokojącym.

Truffaut: — Czy film powinien skłaniać do myślenia o malarstwie, literaturze, muzyce?

Hitchcock: — Najważniejsze dla mnie to wzruszyć publiczność. Wzruszenie zaś rodzi się ze sposobu, w jaki opowiada się anegdotę, ze zmontowania poszczególnych sekwencji. Mam niekiedy wrażenie, że jestem dyrygentem: dźwięk trąbki odpowiada bliskiemu planowi, a plany ogólne przywodzą na myśl całą orkiestrę. Gdy rozporządzam barwami i światłem — czuję się malarzem. Literaturze zaś nie ufam: z dobrej książki niekoniecznie musi powstać dobry film.

Truffaut: — Jeszcze przed kilku laty wszystkie filmowe zuchwałości wywodziły się z produkcji europejskiej. Dziś kino amerykańskie prześcignęło pod tym względem Europę. Co pan o tym sądzi?

Hitchcock: — Widzę w tym następstwa klimatu moralnego i sposobu życia, które obecnie zapanowały w Stanach Zjednoczonych. Jest to również konsekwencją ewolucji, jaką przeszli amerykańscy filmowcy i widzowie. Trzeba jednak powiedzieć, że kino amerykańskie od dawna zajmowało się tematami społecznymi i politycznymi. Zresztą bez powodzenia.

Truffaut: — Jeszcze przed kilku laty codzienność była banalna, niezwykłości zdarzały się tylko w filmach. Dziś niezwykłe jest życie: polityczne porwania, uprowadzenia samolotów, skandale, zabójstwa szefów państw... Jak współzawodniczyć z życiem w 1972 roku?

Hitchcock: — Nigdy reportaż w dzienniku nie będzie miał takiego wpływu, jak film. Katastrofy zdarzają się tylko tym ludziom, których nie znamy. Ekran natomiast każe nam bezpośrednio zapoznać się z mordercą i jego ofiarą, o którą będziemy drżeli z niepokoju, ponieważ nagle stała się w naszych oczach kimś ważnym.

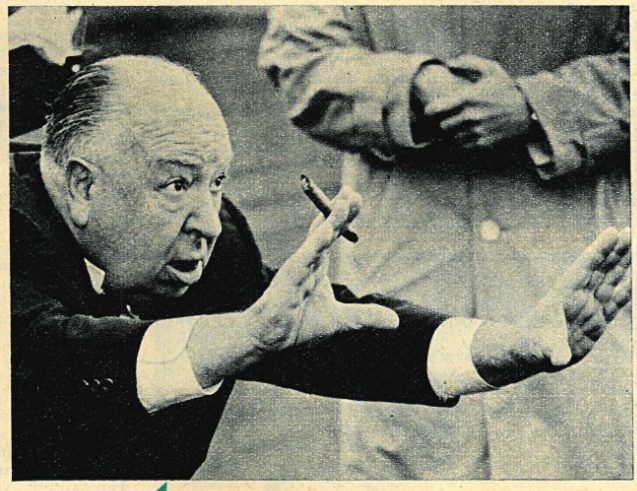
Obyczaje

Fellini zakazany

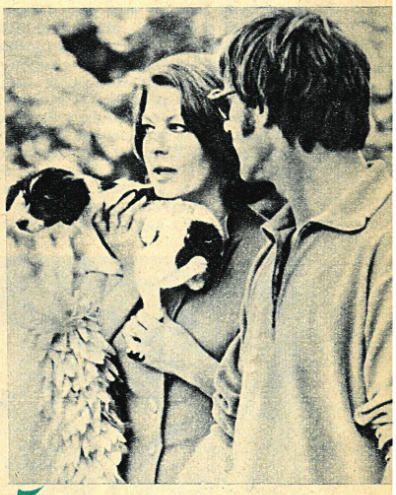
Widzowie hiszpańscy nie obejrzą „Słodkiego życia" Federico Felliniego. Taką decyzję wydał sąd najwyższy w Madrycie, rozstrzygając ostatecznie spór między firmą dystrybucyjną CIFESA a cenzurą hiszpańską, ciągnący się prawie dziesięć lat.

Warto dodać, że głośny film Felliniego powstał w roku 1960.

3 *Autentyzm i poezja*
„Zachar Berkut"



4 *Najważniejsza — publiczność!*
Alfred Hitchcock



5 *Komedie i obyczaje*
Ava Gardner i Roddy Mac Dowall

Kronika

Zgon Margaret Rutherford

W Londynie zmarła w wieku 80 lat znakomita aktorka angielska Margaret Rutherford. Karierę teatralną rozpoczęła w 1925 roku na deskach słynnego „Old Vic". Od roku 1936 występuje w filmie. Grała m. in. w „Seansie", „Paszporcie do Pimlico" i „Falstaffie" (zdjęcie 2).

WĘDRUJĄC PRZEZ NAUKOWE PRACOWNIE

REPORTAŻ Z REALIZACJI FILMU „ILUMINACJA" KRZYSZTOFA ZANUSSIEGO

Małgorzata Pritulak i Stanisław Latałło (fot. R. Sumik)

— *Małgosiu otwórz!* Dziecko obudziło się w łóżeczku, zaniepokoiło się, słucha. Małgosia z ręką na klamce stoi pod drzwiami. Przed chwilą je otworzyła, ale natychmiast zatrzasnęła z powrotem. Teraz gorączkowo myśli co robić dalej. Albo z największym wysiłkiem próbuje zdusić narastającą w niej furię. A może wcale nie próbuje jej opanować; czeka, żeby wściekłość osiągnęła odpowiednią temperaturę. Kiedy jest pewna, że już — otwiera drzwi znowu. W pierwszej wersji sceny — w zaciekłym milczeniu, w drugiej — dławiąc się słowami, rzuca w twarz stojącemu w progu młodemu mężczyźnie jego rzeczy, wyszarpywane z szafy i z kątów pokoju. Nocna koszula z wystrzępionego płócienka plącze się jej wokół pięt. Przerażone dziecko zaczyna krzyczeć, przez pokój lecą swetry, marynarki, książki. Kamera jest tuż obok. W jednym długim ujęciu filmowanym z ręki, pełnym gwałtownego ruchu, obejrzymy powrót do domu męża i ojca, byłego studenta fizyki, bohatera filmu „Iluminacja".

Jest to scena ze środka filmu; chłopiec w zniszczonej skórzanej kurtce, z chlebaczkiem na ramieniu, z twarzą pokrytą tygodniowym zarostem, zdążył już połowę przeżyć, zadać sobie i innym połowę pytań. Odpowiedzi nie znalazł, pozą tą jedną: sublokatorskim pokoikiem na rogu Waliców i Pereca, Małgosią, synkiem. Do tego jedynego pewnego punktu: prawie domu — wraca po trzech tygodniach nieobecności. Ucieczki? Buntu?

Małgorzata Pritulak i Stanisław Latałło (fot. R. Pajchel)

Reżyser długo szukał odtwórcy głównej postaci. Nie aktora, lecz osobowości, twarzy. Jak zwykle, robiono próbne zdjęcia, ponadto młodzi ludzie (przeważnie studenci) odpowiadali na kilkanaście pytań. Wśród nich takie: *„Zabrakło ci do biletu, od kogo spróbujesz pożyczyć? Od milicjanta? Księdza? Pięknej dziewczyny? Brzyduli? Kobiety podobnej do twojej matki?"* — *„W akademiku zastałeś nad łóżkiem fotografie po twoim poprzedniku: Albert Schweitzer, Wisława Szymborska, Wojtek Fortuna. Co z nimi zrobisz? Co pomyślisz o ich właścicielu?"*. Na pierwsze z tych pytań prześliczni długowłosi odpowiadali bystro i dowcipnie: *„Od pięknej dziewczyny, chociaż powinienem od brzydkiej. Ale co z nią potem zrobić?"* Na drugie: *„Zdjąłbym wszystkie. Wariat!"*.

Przerzuciłam stertę ankiet, poszukując na próżno chociaż jednej odpowiedzi mniej więcej takiej: „Zostawiłbym wszystkie, niech sobie wiszą. Dodałbym Einsteina i świętego Jerzego ze smokiem, Che Guevarę i Marsjanina według rysunku Mistrza Adamskiego. I zdjęcie jednej panny, od pierwszej komunii (w wianuszku)". Ale oni nie chcą bałaganu, musi być porządek. Nie będą zadawali pytań, na które nie ma odpowiedzi. Szkoda by im było czasu.

Ostatecznie głównego bohatera gra młody filmowiec, absolwent wydziału operatorskiego łódzkiej szkoły, Stanisław Latałło. Kogo gra? *„Człowieka, na którego umysł spłynęło nagle światło wiedzy"*; ta z tytułu, ze średniowiecznej filozofii wzięta, iluminacja. Ma ów tytuł sens gorzki, jeśli nie szyderczy. Iluminacja nie zaspokoi tęsknoty bohatera, by poprzez wiedzę lepiej zrozumieć świat. Nie ona będzie winna. Może chciał za dużo, może pytał nie o to, o co trzeba, może nie wiedział jeszcze, że ważniejsze niż odpowiedzi są dla niego same pytania.

Abiturient z inteligencją powyżej przeciętnej, z takąż ambicją i wyobraźnią (ma na to dokument, przetestowali go sumiennie) chce studiować fizykę. Ściślej — pragnie zostać astrofizykiem. Na miarę wyobraźni i ambicji. A może już wówczas odzywa się głos utajony, który w przyszłości będzie go próbował

zaprowadzić na bezdroża, nakaże mu szukać nie tyle wiedzy, ile prawdy — wszędzie, także w gwiazdach. Nie tylko w gwiazdach astrofizyków, lecz i astrologów. Przewędruje nasz bohater przez pełne instrumentów pracownie fizyczne, biologiczne gabinety, zastawione słojami z podejrzaną zawartością, sale szpitala dla psychicznie chorych, refektarze klasztoru ojców kamedułów, seanse chiromancji i hipnozy. Zacznie mu się zacierać granica między wiedzą a jej ciemnym pogłosem — wiedzą tajemną, pociągnie go myśl, że światło lepiej widać w ciemności. Wreszcie powróci z manowców, zwątpienie zostawi za sobą, zrobi doktorat. Ma za sobą wielką miłość do wysokiej sciencji i zawód prawie miłosny. Dowiedział się, że wiedza nie jest tym samym, co mądrość, a mądrość nie jest tym samym, co prawda. Dalej jakoś sobie poradzi.

A może to po prostu ktoś słaby, obdarzony inteligencją i wyobraźnią powyżej przeciętnej, ale charakterem niżej średniego? Zadaje zbyteczne pytania, dlatego że nie potrafi się zmusić do skupienia i wytrwałości, jest mało twórczy?

Albo: nie naukowiec, lecz poeta, który sam o tym nie wie? Nie powinien szukać odpowiedzi, lecz formułować pytania:

„Czemu zanadto w jednej osobie?
Tej a nie innej? I co tu robię?"

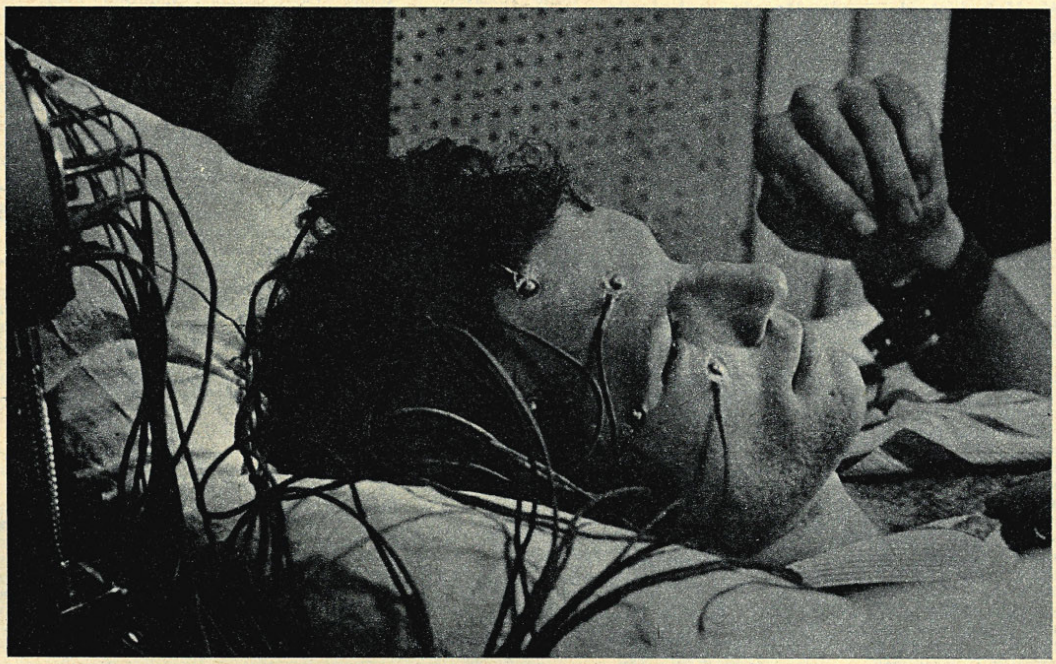
Obserwator, ktoś, kto w dialogu z otaczającą go rzeczywistością mniej mówi, a więcej słucha?

Albo człowiek, który dostał zawrotu głowy od ogromu świata, stracił poczucie skali, by na końcu odnaleźć spokój w zgodzie na swoją cząstkę powszechnego losu?

Bohater „Iluminacji" zbiera tropy z poprzednich filmów Zanussiego. Ma w sobie coś z młodzieńca ze „Śmierci prowincjała", Marka i Jana ze „Struktury kryształu", pozostaje przy tym sobą. Próbuje odpowiedzieć sobie na zasadnicze pytania, które tamci też sobie stawiali.

Z rozmów z profesorami i studentami, lekarzami i ojcami duchownymi, szarlatanami i prostaczkami, z wnętrz prawdziwych naukowych pracowni i warszawskich mieszkań, autor próbuje złożyć film różniący się od klasycznych filmów fabularnych. W czasie powstawania „Iluminacji" nie będzie momentu, kiedy wszystko zaczyna się toczyć automatycznie, z rozpędu, kiedy reżyser mógłby zostawić na planie samych asystentów i aktorów. Główne trudności: dysproporcja pomiędzy rozgadaną wymownością świata a powściągliwym skupieniem bohatera; nie dające się przewidzieć, zmieniające układ dalszych scen reakcje ludzi grających samych siebie; opór nie-aktorów przed wszystkim co wykracza poza czystą informację, opór utrudniający tworzenie właściwego nastroju sceny. Do ostatniej chwili, kiedy materiał zostanie definitywnie zmontowany, rezultat będzie trudny do przewidzenia. Ale jakikolwiek będzie, chciałoby się ten film zobaczyć.

BOŻENA JANICKA



Stanisław Latałło (fot. R. Sumik)

KRZYSZTOF ZANUSSI

ILUMINACJA

FRAGMENTY NOWELI FILMOWEJ

Uniwersytet, egzamin.

Rozmowa w pracowni na uniwersytecie. Naiwna, młodzieńcza dyskusja o odpowiedzialności naukowca. Autentyczne wypowiedzi młodych ludzi — interwencja kogoś z asystentów. Czy nauka odpowiada za efekty badań? Młodzieńczy idealizm i trzeźwość ludzi dojrzałych: oczywiście, że nie odpowiada. — Czy Oppenheimer miał ukryć swe odkrycie (bombę atomową) i czekać aż Niemcy skonstruują ją wcześniej? — To było w czasie wojny. — Od tego czasu ciągle jest wojna!

Akademik. Czterech studentów w pokoju. Noc. Komisja szuka, czy pod łóżkami lub w szafie nie ukrywają się dziewczęta.

Wieczór w schronisku. Gra w karty. Obserwacja ludzi. Młody chłopak, wesoły, roześmiany. Wygrywa w karty raz po raz. Wybucha śmiechem z byle czego. Ranek. Budzenie. Franciszek szuka swego zegarka — zapomniał, że go zastawił. Zasypia, nie idzie w góry.

Popołudnie. Łoskot otwieranych drzwi do jadalni, wnoszą tobogan. Lekarz przy zwłokach chłopca. Noc — ciało wyniesione na mróz, do szopy przy schronisku. Słypa w sypialni. Franciszek w nocy schodzi do szopy. Patrzy na twarz zmarłego. Jego ręce.

Sekwencja plażowego dnia przed schroniskiem — elementy ujęć poprzedniej sceny. Obrazy ciała. Mięśnie i skóra w wysiłku, w pocie, wypoczywające w słońcu. Szybkie oddechy. Grdyki pijących wodę. Włosy czesane grzebieniem. Śnieg przyłożony do ciała.

Noc. Ponure pijaństwo w schronisku. Ranek. Franciszek samotnie wychodzi z sypialni. Idzie w góry.

Koniec roku szkolnego, za oknami lato — minął trzeci rok studiów. Co dalej?

Pryncypialna rozmowa (cięciem montażowym przenosi się do gabinetu profesora — znów postać autentyczna). Proste wyznanie Franciszka, że w tym, co dotychczas studiował, nie było jeszcze kontaktu z prawdziwą wiedzą — były przyczynki, ułamki spraw wielkich? Czy on teraz ma schodzić w jeszcze większe detale?

Pryncypialne pytanie profesora: — Po co pan studiuje? — Po to, żeby wiedzieć jak jest. Żeby znać prawdę. Odpowiedź, że można znać tylko ułamek prawdy i może gdzieś daleko na samym końcu drogi, człowiek poznaje coś więcej.

Rozmowa różnie może się potoczyć. Może mieć swój wariant etyczny spontanowany zarzutem, że pragnienie wyrażone przez Franciszka — pragnienie by być blisko rzeczy ważnych, takich, dla których warto naprawdę się męczyć, że pragnienie to jest co najwyżej aktem pychy. W nauce człowiek może dojść do tego, że będzie wiedział jak jest, i to najlepiej, o jakiejś drobnej i nieważnej sprawie — o tym, jak się zmienia fazowo pewien pierwiastek w pewnej temperaturze. I to wszystko.

Wieczór w pracowni. Franciszek ogląda jakiś preparat pod mikroskopem. Bezmyślnie wkłada pod obiektyw swą rękę. Obraz powiększonej skóry. Wyjmuje rękę. Ogląda ją gołym okiem — odwraca dłoń wewnętrzną stroną. Schemat chiromancki. Wcięte na moment dalsze ujęcia filmu, np. preparat biologiczny, twarz dziecka, klasztor, obraz rzeki.

Eksponowana twarz Małgosi — dziewczyny, która kiedyś będzie jego żoną.

Muzyka. Ślub w Urzędzie Stanu Cywilnego. Gratulacje rodziny. Ogłoszenie (ikonografia): małżeństwo poszukuje pokoju.

Podanie do dziekana z prośbą o urlop na rok.

Oczekiwanie na korytarzu. Krzyk dziecka, mała wrzeszcząca twarz na cały ekran: Syn!

Znajoma scenerią pracowni z pierwszych studiów. Na wpół dokumentalna rozmowa w gronie kolegów czy asystentów. Franciszek chce wrócić na biologię, a nie na astronomię czy fizykę.

Powoli rosnący dom. Jeszcze bez stropu — Małgosia mierzy krokami długość pokoju. Syn już nauczył się chodzić — dom pod dachem. Przeprowadzka. Są prawie bez mebli. Koczowisko. Siedzą w milczeniu na materacach.

Operacja na otwartym mózgu (sfingowana), na wzór operacji opisywanych przez Penfelda: rozbudzanie pacjenta w trakcie operacji, wywoływanie odpowiednich efektów psychicznych za pomocą drażnienia pewnych płatów mózgu; mowa i zanik mowy, wrażenia emocjonalne, ruchy mimowolne — człowiek działający jak mechanizm.

Samotny budynek klasztoru na wzgórzu. Na przykład krakowskie Bielany. Trickowo przyczernione niebo — obraz nierealny, jak z ikonografii.

Rozmowa (autentyczna) z kimś z wybitnych filozofów. Pośrednia odpowiedź na wątpliwości Franciszka.

Ikonografia: magisterium Franciszka. Dyplom.

Wieczór w schronisku. Ludzie słuchają radia — pisk zmienianej fali. Franciszek wraz z innymi słucha komunikatu. Ujęcie z kroniki — marzec 68.

Franciszek dostał stypendium doktoranckie.

Długi bieg Franciszka nad brzegiem rzeki wraz z synkiem, pokonywanie przeszkód, głośne śmiechy.

Migawki z domu: trzydzieste urodziny. Małgosia stara się urządzić uroczystość. Tort ze świecami wnoszony przez syna. Matka pyta go przy kolacji kim chce zostać. Eksponowana twarz dziecka, pytanie bez odpowiedzi. Ma już sześć czy nawet siedem lat, a nie wie.

Nad rzeką łagodnie zachodzące słońce. Małgosia robi na drutach. Chłopiec bawi się patykami. Franciszek stoi, zanurzony w wolno płynącej wodzie. Zamyślił się, stoi bez ruchu.

SZEŚĆ LAT PÓŹNIEJ

Korespondencja własna z Taszkientu

W Uzbekistanie pojawiło się pokolenie młodych filmowców. Jakie mają ambicje?

Kto pamięta Taszkient sprzed 1966 roku, z trudem rozpoznaje w dzisiejszej stolicy Uzbeckiej SSR tamto miasto. Przed sześciu laty trzęsienie ziemi obróciło w perzynę znaczną część Taszkientu, było wiele ofiar. Żywiołowa klęska zapisała się tragiczną cezurą w najnowszej historii Uzbekistanu. Prace nad odbudową rozwinęły się jednak z zadziwiającą szybkością i dzisiejszy Taszkient — przywodząc na myśl w wielkim skrócie historię odbudowy Warszawy — zamienia się stopniowo w metropolię z prawdziwego zdarzenia, imponuje śmiałością i pięknem architektonicznych rozwiązań. Z upalnej aury tonących w zieleni ulic przechodzień przenosi się z ulgą do klimatyzowanych wnętrz budynków użyteczności publicznej i sal widowiskowych. Z budownictwa mieszkaniowego powoli znika monotonny standard powielanych dotychczas moskiewskich Czeremuszek.

Znikają także tematyczne standardy uzbeckiego kina. Żywiołową klęskę 1966 roku, jej tragiczne skutki i solidarny trud odbudowy, pokazał bez niedomówień przejmujący dokument filmowy Malika Kajumowa „Trzęsienie ziemi". Kamera filmowa była świadkiem ludzkiego nieszczęścia, rozpaczy, cierpienia i ostatecznego zwycięstwa człowieka nad ślepymi siłami przyrody. Inaczej niż w wypadku takiej samej tragedii, której doświadczył przed niespełna dwudziestu laty Aszchabad, stolica sąsiedniej Turkmenii.

Inaczej też — szczerze, bezpośrednio, z ominięciem programowej dydaktyki — starają się widzieć rzeczywistość swego kraju młodzi filmowcy uzbeccy, którzy doszli do głosu w połowie lat sześćdziesiątych. To prawda, że ich poszukiwania są czasem niepewne i dalekie od sukcesu. Tworzą nie w atmosferze buntu, lecz koegzystencji, a nawet szacunku dla osiągnięć rodzimych tradycjonalistów. Uzbecka kinematografia, produkując 5—6 filmów rocznie, nie może sobie pozwolić na zbyt radykalne posunięcia, a reżyserzy starszego pokolenia, choć zapatrzeni w przeszłość, mają dobrze opanowany warsztat realizatorski i niemal każdy ich film ma zapewnione powodzenie u najszerszej widowni. Należy tu wspomnieć przede wszystkim seniora uzbeckiego kina, Kamila Jarmatowa, którego film „Upadek czarnego konsula", odmalowujący ostatni rozdział feudalnej historii Turkiestanu, wszedł niedawno na polskie ekrany.

Tak więc w pracach młodszych filmowców uzbeckich dostrzec można z jednej strony odbicie aktualnych tendencji całego radzieckiego kina, z drugiej — wyłaniające się zarysy narodowej specyfiki tematu i stylu, widocznego już nie tylko w kostiumie, krajobrazie i charakterystyce środowiska. I tak, gdy reżyser Szuchrat Abbasow stara się w filmie „Przejrzenie" naszkicować ważki, ale dość ogólny problem moralny i obyczajowy — ukazać konflikt pokoleń poprzez historię niewidomego inwalidy wojennego i jego syna — to całość jest jedynie słabym echem podobnych historii opowiedzianych już przez innych twórców radzieckich. Gdy natomiast tenże Abbasow w filmie „Nie jesteś sierotą" i „Taszkient — miasto chleba" opowiada tchnące autentyzmem historie wojenne, wydobywa nie tylko na światło dzienne zdarzenia, związane silnie z rodzimym środowiskiem, ale wzbogaca uzbeckie kino o nowe wątki, dla których musi także poszukiwać własnego, oryginalnego stylu.

Podobnie jest z innymi reżyserami wytwórni Uzbek-Film. Rawil Batyrow zajął się rodzimym folklorem w bezpretensjonalnym obrazie z okresu wojny domowej „Przygody linoskoczków", ale potem dał się ponieść potężnej fali filmów o radzieckich wywiadowcach i próbował pokazać, że jego uzbecki bohater potrafi działać za plecami Niemców w hitlerowskim Berlinie nie gorzej od innych („Nie strzelać w dwudziestego szóstego"). Te koniunkturalne pokusy okazały się na szczęście krótkotrwałe.

Gdy się ogląda kolejne wersje dramatów rozgrywających się wśród kołchoźników, w malowniczej scenerii białych, bawełnianych pól, trudno oprzeć się wrażeniu, że większość z nich jest wynikiem intensywnej pracy przy biurku scenarzysty, a nie obserwacji życia. Najświeższym tego przykładem może być „Poryw" reżyserii Uczkuna Nazarowa. Jest to historia pewnego kołchozowego przewodniczącego-radykalisty, w której ścierające się racje ogółu i jednostek mogłyby może przypominać „Twojego współczesnego" czy „Przewodniczącego", gdyby autorzy sami uwierzyli w dramatyzm pokazanych na ekranie konfliktów i nie próbowali ich ubarwiać na siłę chwytami sensacyjnymi.

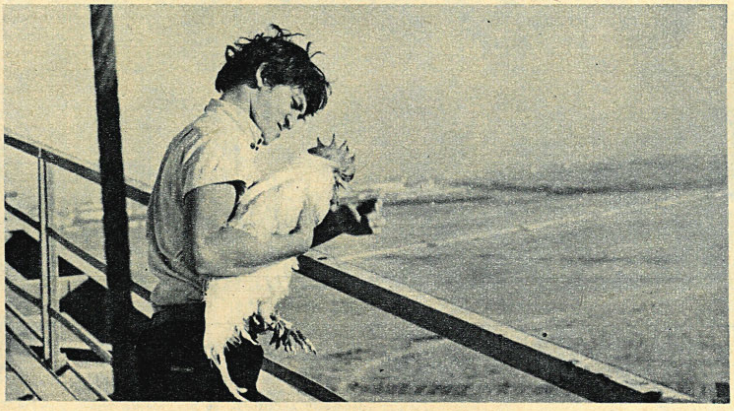
Wśród tych nieustannych borykań z tematyką współczesną, niemal olśnieniem był przed kilku laty debiutancki film Eljera Iszmuchamedowa „Czułość". Młody reżyser zdecydowanie odszedł od scenariuszowego biurka, by w słonecznym plenerze dać się porwać żywiołowi beztroski, młodości, miłości, zmiennych nastrojów i pragnień. Powstał film prosty, swobodny, poetycki, poddający narrację rytmowi obrazów i lirycznych refleksji. Ale największym sukcesem reżysera było uchwycenie autentycznych sylwetek młodych ludzi. Powróciły też na ekran w jego następnym filmie „Zakochani".

Ten właśnie wątek wkraczającej w dojrzałe życie młodości podjął na nowo reżyser Rawil Batyrow w komedii „Czekamy na ciebie, chłopcze...", wzbogacając go mnóstwem celnych, zabarwionych satyrą obserwacji. Batyrow i Andriej Michałkow - Konczałowski (tym razem jako scenarzysta) wprowadzają na ekran sympatycznego, z pozoru lekkomyślnego dziewiętnastolatka, który raczej z przekory niż z przekonania sprzeciwia się panującej wokół rutynie, wygodnictwu i konformizmowi. Dla kawału „ratuje od śmierci" przeznaczonego na obiad koguta i triumfalnie umieszcza go na szczycie fabrycznego dźwigu; na zebraniu wyłamuje się z zasady jednomyślnych uchwał; ku zdumieniu otoczenia zaczyna nazywać rzeczy po imieniu, krytykuje przełożonych i działaczy i sam zostaje wciągnięty w pracę społeczną. Jego podyktowane zdrowym rozsądkiem decyzje wprowadzają wokół sporo zamieszania. Inteligentnym pomysłem jest zawieszenie w finale filmu wszystkich ostatecznych decyzji bohatera (chłopak musi iść do wojska) z wyborem dziewczyny włącznie. Autorzy bowiem nie są tak zupełnie pewni jego dojrzałości, chcą też oszczędzić widzowi nazbyt końskiej dawki ekranowego optymizmu i dydaktycznych kropek nad „i".

Ma rację reżyser Batyrow, kiedy w jednym z wywiadów twierdzi, że już czas dać młodzieży za wzór innego bohatera niż dziecinny Timur z powieści Gajdara i że nie można oceniać dzisiejszych chłopców i dziewcząt powierzchownie — według fryzur, strojów, tańców itp. — bo członkowie Młodej Gwardii, gdyby żyli w naszych czasach, graliby zapewne znakomicie na gitarach elektrycznych. Tak więc film Batyrowa i Konczałowskiego dał nieco do myślenia zarówno młodzieży, jak i dorosłym, łamiąc przy okazji niejedną z zestarzałych konwencji filmowego widzenia współczesności.

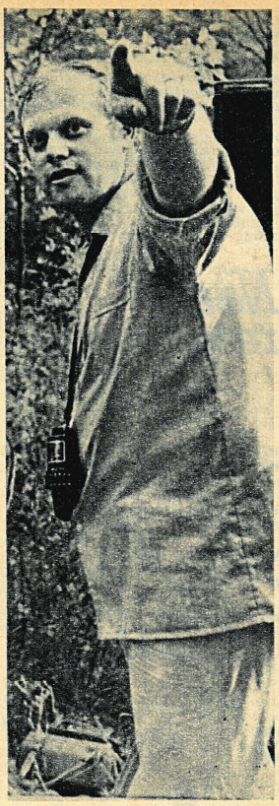
W wytwórni Uzbek - Film trwają obecnie prace nad sześcioma nowymi filmami. Cztery z nich poświęcone są tematom aktualnym. Czy ich autorzy uczynią następny krok naprzód, rozwijając doświadczenia twórców filmu „Czekamy na ciebie, chłopcze..."?

ZBIGNIEW PITERA



Triumfujący kogut
„Czekamy na ciebie, chłopcze..." Rawila Batyrowa

Nieprzekonany kołchoźnik
„Poryw" Uczkuna Nazarowa



Niezorganizowany, ale uparty
Jan Troell

Zbuntowany przeciw autorytetom
Monica Zetterlund i Max von Sydow w „Emigrantach"

szwedzka epopeja

Ekranowa adaptacja wielkiego cyklu powieściowego Vilhelma Moberga („Emigranci", „Imigranci", „Osadnicy", „Ostatni list do Szwecji") stała się doniosłym wydarzeniem w kinematografii szwedzkiej, zarówno od strony artystycznej, jak i rozmiarów produkcyjnych przedsięwzięcia. Młody reżyser Jan Troell, określany przez krytykę jako spadkobierca epickich tradycji „szkoły szwedzkiej", zawarł w opowieści o losach emigrującej do Ameryki rodziny Nilssonów wiele historycznej i obyczajowej prawdy, nasycając ją wyrazistymi portretami ludzkimi i niekłamanym liryzmem. Akcja filmu toczy się w drugiej połowie XIX wieku, na przestrzeni kilkudziesięciu lat. Główną rolę Karla Oskara Nilssona gra w dwuczęściowym filmie Troella znakomity aktor Max von Sydow. Oto wybór wypowiedzi reżysera i aktora o pracy nad filmem „Emigranci".

JAN TROELL: — Kiedy zaproponowano mi ekranizację powieści Moberga, kandydatura Maxa von Sydowa do roli głównej wydawała się tak oczywista, że nikt nawet nie śmiał poddać jej w wątpliwość. Max, jak chyba wszyscy Szwedzi, doskonale znał tę powieść i jego udział w filmie nosił wszelkie cechy głębokiego osobistego zaangażowania. Jego aktorskie doświadczenie, rady, jakich mi udzielał, były nam bardzo pomocne podczas realizacji.

Panuje przekonanie, że reżyser jest najważniejszą osobą na planie, a jego polecenia nie podlegają dyskusji. Nie podzielam tego mniemania. Staram się raczej, by moi współpracownicy i wykonawcy czuli się w pełni odpowiedzialni za dzieło, które współtworzą, by stanowili jedną demokratyczną rodzinę. Podczas realizacji „Emigrantów" byliśmy wszyscy zgodni, że charakter tej adaptacji winien dość ściśle odpowiadać duchowi prozy Moberga. Nie istniały żadne powody, by silić się na jakąś szczególną, nową koncepcję.

Moja praca sprawia mi wciąż jeszcze ogromne trudności. Zwłaszcza precyzyjne określenie, wyrażenie tego, czego oczekuję od moich współpracowników. Przyswojenie sobie tej rzadkiej umiejętności jest szalenie ważne, gdyż stwarza klimat zaufania, wzajemnego zrozumienia. Mnie zaś często wydaje się, że nie potrafię jasno przekazać mojej myśli. Jestem także okropnie niezorganizowany, ale chyba równie uparty — i tu, na szczęście, jedno rekompensuje drugie.

MAX VON SYDOW: — Będąc dzieckiem, spędzałem wakacje w Smaland, a stamtąd właśnie pochodził mój bohater, Karl Oskar Nilsson. Spotykałem wówczas wielu chłopców, podobnych do Karla, ale oczywiście nie interesowałem się zbytnio ich obyczajami. Obejmując rolę w filmie Troella, pragnąłem wzbogacić znajomość okresu, w jakim rozgrywa się akcja, lepiej poznać miejsca znane z dzieciństwa. Najbardziej jednak interesował mnie problem, jakie powody zmuszały przed stu laty ludzi do emigracji za Ocean, do poniewierki w nieznanym. Czy Karl zdawał sobie sprawę, że tułaczka jego rodziny może skończyć się tragicznie? Szczęśliwym trafem udało mi się dotrzeć do archiwalnych zapisów dźwiękowych, na których utrwalono wypowiedzi starych wieśniaków z okręgu Smaland. Nauczyłem się intonacji ich narzecza, charakterystycznych powiedzeń, ale przede wszystkim pojąłem ich sposób rozumowania, specyficzną mentalność.

Nie byli to ludzie skłonni do przemyśleń, refleksji, dyskusji. Wierzyli święcie w swoje ideały, a ograniczały się one na ogół do wyuczonego w szkole katechizmu i dziesięciorga przykazań. Jeżeli decydowali się na jakiś poważniejszy krok, nie było siły, która mogłaby ich od tego odwieść. Dlatego nie powinien dziwić ochotniczy zaciąg Karla Oskara do wojsk Północy w czasie wojny domowej; wprawdzie żona, powołując się na Biblię, twierdziła, że nie należy zabijać, ale mój bohater był zdania, że dotyczy to sąsiadów, ale nie wrogów. Ci ludzie inaczej niż my odczuwali pewne sprawy, inaczej ze sobą rozmawiali, ich tok rozumowania był bardzo ograniczony.

Karl Oskar był także swego rodzaju buntownikiem. Buntował się wewnętrznie przeciw wszelkim autorytetom, takim na przykład, jak pastor, szeryf, król, gubernator. Nie znosił tego, co określamy dzisiaj słowem „establishment", gdyż to kojarzyło mu się z formą pewnego przymusu, chęcią wpłynięcia na jego postępowanie. Wobec wszelkiej władzy stawał się podejrzliwy i dawał temu upust, okazując swój prymitywny, ale jednocześnie sarkastyczny humor.

Co można powiedzieć o stylu pracy twórczej Ingmara Bergmana i Jana Troella? Znam obu bardzo dobrze, ale niełatwo ich ze sobą porównać, tak bardzo się różnią. Sądzę, że wpłynęły na to ich zupełnie odmienne kariery. Ingmar jest człowiekiem o ogromnym, niewiarygodnym wprost doświadczeniu filmowym i teatralnym, Janowi natomiast często tego doświadczenia brakuje. Ingmar wie zawsze z góry, jak ma postąpić w tym czy innym wypadku, zaś Jan nie jest pewien siebie i często improwizuje, zresztą z powodzeniem, gdyż jest obdarzony niezwykłą intuicją. Wydaje mi się, że Ingmar zazdrości po cichu Janowi tego daru. Poza tym Jan jest rzadkim typem reżysera i operatora jednocześnie, który swą wizję ekranową tworzy nie na podstawie tego, co widzi gołym okiem na planie; potrzebne mu jest spojrzenie przez wizjer kamery – równoznaczne z obrazem na ekranie.

To ich różni. Łączy zaś zdolność do harmonijnej współpracy z aktorem. Pracując z Bergmanem i Troellem nie mam nigdy wrażenia, że usiłują narzucić mi swój punkt widzenia.

● W MILUZIE: POLSKIE FILMY I MILICJANTKI ● TRADYCJA ROMANTYCZNA PRZECIW PORNO ●

CZWARTEK

Miluza (Mulhouse), drugie co do wielkości — po Strasburgu — miasto Alzacji. Przyjechałem tu dziś rano. Odbywają się w Miluzie Dni Polskie. Ulice przybrane polskimi flagami, wszędzie plakaty zapowiadające Dni. Przed Związkiem Przemysłowców, „kwaterą główną" imprezy, wielki stylizowany orzeł biały.

Od wczoraj w jednym z tutejszych kin, „Corso", odbywa się przegląd filmów polskich. W programie „Matka Joanna od Aniołów" Kawalerowicza, „Życie rodzinne" Zanussiego, „Krajobraz po bitwie" Wajdy, „Trzecia część nocy" Żuławskiego. Zestaw dobry, ale słyszę, że frekwencja na pokazach słaba.

PIĄTEK

Przed południem wędrówka po Miluzie. Przy rue Du Sauvage, głównej ulicy miasta, w oknach wielkiego domu towarowego „Globe" — polskie towary. Polskie towary są także w innych sklepach. Podobno mają powodzenie. W kilku restauracjach polska kuchnia, potrawy przyrządzają warszawscy kucharze, którzy tu na Dni Polskie specjalnie przyjechali. W jednym z centralnych punktów miasta ruchem kierują polskie milicjantki; ich białe mundury zwracają uwagę, tłumek gapiów gromadzi się na chodnikach.

Wieczorem moja prelekcja w lokalu Związku Przemysłowców. Mówiłem o tradycji romantycznej w naszej sztuce współczesnej. Wśród publiczności sporo młodzieży. Właściwie to nie prelekcja, rozmowa. Krzesła ustawione w krąg, w ładnej sali. Na stole dobre alzackie wino. Atmosfera swobodna. Z początku trochę mówiłem, następnie pytania i dyskusja ciągnąca się przez parę godzin, i później jeszcze — po spotkaniu. Część młodzieży obecnej na sali jest polskiego pochodzenia, stąd m. in. zainteresowanie tematem prelekcji, a kiedy rozmawiamy już sobie zupełnie nieoficjalnie, próbują nawet mówić po polsku. Ich rodzice, czy jeszcze dziadkowie, wyemigrowali dla zarobku do tutejszych kopalń potasu, ale polskie tradycje kultywują nadal. Jedna z moich rozmówczyń, studentka, studiuje polonistykę w filii uniwersytetu strasburskiego w Miluzie.

SOBOTA

Organizatorzy Dni spodziewali się, że dzisiaj, z powodu soboty, będzie na polskich filmach w „Corso" frekwencja większa niż w zwykłe dni. Przyszło rzeczywiście więcej osób, ale wciąż mało. („Imprezy kulturalne nie cieszą się u nas powodzeniem, a filmy tylko rozrywkowe. Niech pan przejdzie się do kina obok, tam wyświetlają film porno, kolejka aż stoi na ulicy". — To mówi sekretarz Dni, red. Mack. — A poza tym w Miluzie można odbierać aż siedem programów telewizyjnych: dwa francuskie, dwa szwajcarskie, trzy niemieckie. To dodatkowo obniża frekwencję. A poza tym wczoraj mechanik „Corsa" pomylił pudełka z filmami i pokazał zamiast zapowiedzianego „Życia rodzinnego" — „Krajobraz po bitwie". Pomylił dlatego, że na pudełkach, które przysłaliście, mimo że filmy są opatrzone napisami francuskimi, nie ma ani słowa po francusku". Sprawdziłem, rzeczywiście).

W kinie obok, pełno. Grają film zachodnioniemiecki „Para szuka pary". Rzecz dzieje się w Monachium. Reporter pyta przypadkowo spotkanych ludzi, co myślą o częstych ogłoszeniach w prasie, w których małżeństwa szukają innych małżeństw w celu czasowej wymiany partnerów. Zagadnięci odpowiadają, że to niemoralne. A później jest film dowodzący tego. Źle zrobiony, głupio dydaktyczny, chociaż golizny rzeczywiście sporo.

WTOREK

Pewien młody człowiek co drugi dzień przyjeżdża aż ze Strasburga, żeby obejrzeć w Miluzie filmy polskie (co drugi dzień zmienia się program przeglądu w kinie „Corso"). Z innym młodym człowiekiem, też ze Strasburga, można mówić o naszych filmach jak z Polakiem, zna wszystko, co na francuskich ekranach można było zobaczyć. Zaskakująca jest zawsze dla mnie przepaść, jaka dzieli we Francji widzów wyrobionych od szerokiej widowni, ale środki masowego przekazu są tu nastawione niemal wyłącznie na szeroką widownię. W Polsce przepaść jest chyba mniejsza.

ALEKSANDER JACKIEWICZ

FILM pisał przed 25 laty...

Co pisał FILM przed laty? Co ciekawego działo się w kraju i za granicą? Z myślą o tych, którzy lubią wspominki, będziemy odtąd co dwa tygodnie zamieszczać na tym miejscu wiadomości i komentarze z dawnych roczników czasopisma.

NR 21 Z LIPCA 1947 (DWUTYGODNIK). „Przed kilku tygodniami powróciła ze Śląska ekipa realizatorska »Filmu Polskiego«, która pod kierunkiem reżysera Stanisława Urbanowicza dokonała pierwszej serii zdjęć do nowego filmu produkcji krajowej pt. »Stalowe serca«. Treścią filmu jest akcja sabotażowa na Górnym Śląsku w ostatnim okresie okupacji niemieckiej oraz walka polskich robotników o uratowanie huty i kopalni. Przy opracowywaniu scenariusza współpracował popularny pisarz śląski Gustaw Morcinek".

„Znany aktor, reżyser i producent angielski, Laurence Olivier, ukończył już przygotowania do filmu »Hamlet«. Ogromne dekoracje stanęły w studiach Denham pod Londynem. Olivier wyszukuje obecnie partnerki i partnerów do tego filmu, który ma być gotowy przed Bożym Narodzeniem". ● „Wytwórnia »Metro« opatentowała nowy system nakręcania filmów z aktorami w łączności z filmem rysunkowym, w ten sposób, że postacie imaginacyjne (rysunkowe) poruszają się z całkowitą swobodą przy aktorach. W pierwszym filmie nakręconym tym systemem wystąpią młodociani artyści: Margaret O'Brien, Jackie Jenkins oraz Elizabeth Taylor".

Do Polski przyjechali z Francji — krytyk i historyk, Georges Sadoul i reżyser Jean Grémillon. W sprawozdaniu czytamy: **„Wyświetlono także pierwszy film kukiełkowy »Paweł i Gaweł«. Samo wykonanie filmu, a szczególnie lalki i ruchy, podobały się bardzo francuskim filmowcom, natomiast treść nie odpowiada wymaganiom filmu kukiełkowego".** Zapytani o sytuację filmu dokumentalnego we Francji, goście odpowiadają: **„Zupełny upadek. Dokumentalne filmy pasjonowały publiczność tak długo, jak trwała wojna i póki mogły nieść aktualną pociechę. Poza tym nie ma dobrej koniunktury dla takich filmów: kosztują dużo, a dochodu przynoszą mało".**

Korespondent FILMU pisze o wystawie „Nowa Polska" w Berlinie: **„Na parterze zrujnowanego domu przy Unter den Linden — Niemcy oglądają zdjęcia zniszczeń poczynionych przez nich w Polsce i dzieło odbudowy polskich robotników. Na wystawie tej nie brak stoiska czasopisma FILM, które cieszy się dużym powodzeniem. Pomysłowy attaché naszej misji zainstalował tam również kino, gdzie demonstrowane są programy polskie".**

„Do naszych Czytelników: Podajemy do wiadomości, że począwszy od dnia 15 kwietnia br. FILM ukazuje się już punktualnie, według dat oznaczonych na okładce pisma".

„LEW W ZIMIE" (Wielka Brytania — USA). Historyczne plotkarstwo w najlepszym gatunku, jakby tak pomyślane, żeby dorównać wytworności wielkiej Katharine Hepburn.

„ZAPROSZONA" (Francja — Włochy). Czegóż więcej wymagać od kina, jak nie prościutkich prawd o życiu, ładnych obrazków i jednej pięknej dziewczyny.

„KŁOPOTY Z CNOTĄ" (Jugosławia). Jugosłowiański młodzieniec w poszukiwaniu tzw. matczynego seksu. Zabawne, nasycone obserwacjami psychologicznymi.

„POWRÓT NA MIEJSCE WYPADKU" (Jugosławia). Wielki, zbiorowy dramat samooszustw miłosnych. Dramat gorzki, dlatego że ci którzy miłości potrzebują, obdarzają

Nasi recenzenci pisali...

uczuciem tych, którzy chętnie darowiznę biorą, ale sami są niewypłacalni.

„JEDNA Z TYCH RZECZY" (Dania). Rozprawa z prezentowaną przez bohaterkę (i przez liczną grupę zachodniej młodzieży) postawą wobec świata, z życiem na cudzy koszt.

„NA SAMYM DNIE" (NRF — USA). Jest to dziełko nieskazitelne. Tyle tylko, że bohaterowie Skolimowskiego z filmu na film głupieją.

„POSŁANIEC" (Wielka Brytania). Losy pod przykrywką kostiumu z przełomu stulecia z kuglarską zręcznością przekazuje egzystencjonalne niepokoje i porażki dzisiejszego człowieka.

„ONA I ON" (Japonia). Przepaść dzieląca „nowobogackich" z bloków mieszkalnych Tokio od ich rówieśników wegetujących w tekturowych budach. Suzumu Hani, autor tego filmu, bywa określany jako „japoński Antonioni".

●

Panie Redaktorze!

Przed pół rokiem upominałem się na tych łamach o „Powiększenie" Michelangelo Antonioniego. Okazało się bowiem, że żadna z kopii tego filmu nie nadaje się już do wyświetlania, choć kupno licencji daje nam prawo eksploatowania filmu jeszcze do kwietnia 1973 r. Czyż trzeba przypominać, że film ten łączy najwyższe walory artystyczne z rozrywkowymi (więc i finansowymi)? Przy okazji przypomniałem o konieczności systematycznego i kompetentnego kontrolowania filmów wartościowych, aby ich kopie były faktycznie dostępne aż do końca okresu licencyjnego.

Sprawa „Powiększenia" uwieńczona została powodzeniem: zakupiono nowe kopie filmu, opatrzono je napisami i mam nadzieję, że będą one baczniej pilnowane i pozostaną nienaganne do końca. Ale w sprawie generalnej nic się nie poprawiło. Ba, jest bodaj jeszcze gorzej!

Układając ostatnio repertuar warszawskiego Kina Dobrych Filmów „Wiedza" na okres od 11 sierpnia do 11 października, zaplanowałem siedem filmów kategorii „A" i „B" („zalecanych" i „dopuszczonych" do kin studyjnych). Okazało się, że kopie czterech z tych siedmiu filmów nie nadają się już do wyświetlania. Chodzi o „Dwoje na drodze", „Żółtą łódź podwodną", „Szarżę lekkiej brygady" i „Pojedynek w słońcu". Te ambitne, a równocześnie i „kasowe" filmy nie kończą wcale okresu licencyjnego, jak można by przypuszczać, mają bowiem licencję na ponad dwa lata rozpowszechniania. Przez te dwa lata ściągnęłyby do kin miliony widzów, wzmacniając wartościowszą część repertuaru. Może mają więc rację widzowie, utyskujący, że „nie ma na co iść do kina?"

Najwidoczniej nie ma w dalszym ciągu mechanizmu służbowego, który zaalarmowałby w porę, że kończą się kopie filmu wybitnego i spowodowałby ich uzupełnienie. Dlaczego?

Przy okazji rozwiał się również mit tzw. banku kopii, znajdującego się w Bydgoszczy. Miał on gromadzić kopie wybitnych filmów dla kin studyjnych: niechby jakiś film „deficytowy" był do końca dostępny przynajmniej kinom studyjnym. Otóż bank ten posiada w tej chwili na składzie... 8 kopii. Stał się więc kompletną fikcją, niepotrzebnie budzącą nieuzasadnione nadzieje.

Taką samą fikcją stają się z kolei „Pożegnania z filmem", uprawiane z powodzeniem przez wiele polskich kin studyjnych. Chodziło o ostatnią możliwość obejrzenia filmu, schodzącego już z ekranów. W tej chwili stają się one szalonym ryzykiem. Chcemy np. pokazać widzom w lipcu br. film, który traci licencję w sierpniu (odpowiednią rubrykę informacyjną prowadzi „Magazyn Filmowy"), tymczasem dowiadujemy się, że ostatnia kopia tego filmu została zniszczona dwa lata temu. A za licencję zapłaciliśmy w dewizach.

Tracą na tym widzowie, tracą kasy CWF. Kto zyskuje?

JERZY PŁAŻEWSKI

IDZIEMY DO KINA

NIEDŹWIEDŹ I LALECZKA

(L'ours et la poupée)

Scenariusz: Nina Companeez i Michel Deville
Reżyseria: Michel Deville
Zdjęcia: Claude Lecomte
Muzyka: Gioacchino Rossini i Eddie Vartan

Wykonawcy: **Félicia — Brigitte Bardot, Gaspard — Jean-Pierre Cassel, Ivan — Daniel Ceccaldi, Réginald — Yavier Gélin, Titus — Patrick Gilles, Stephane — Georges Claisse, Arthur — Olivier Stroh, Mariette — Patricia Darmon, Julie — Sabina Haudepin, Charlotte — Valerie Stroh.**

Produkcja: Parc-Film-Marianne Production (Francja) — 1969.

*

Spotkanie dwóch samochodów: skromnego Citroena i wspaniałego Rolls-Royce'a oznacza zarazem spotkanie ich właścicieli: zakochanego w muzyce i kwiatach wiolonczelisty z orkiestry francuskiego radia i telewizji oraz bogatej, rozkapryszonej kobiety. Lekka, zrealizowana z wdziękiem i smakiem barwna komedia.

Dodatek: „Jeden dzień króla Stasia". Scenariusz i komentarz: Barbara Wachowicz. Realizacja i zdjęcia: Kazimierz Mucha. Opracowanie muzyczne: Jerzy Dobrzyński i Stefan Sutkowski. Komentarz czyta: Czesław Wołłejko. Konsultacja: Marek Kwiatkowski. Produkcja: Wytwórnia Filmów Oświatowych — 1971. Barwny film popularnonaukowy o ostatnim królu Polski — Stanisławie Auguście Poniatowskim.

CZAROWNICA Z BAGIEN

(Olesia)

Scenariusz (według opowiadania Aleksandra Kuprina): Wasilij Dulgierow
Reżyseria: Boris Iwczenko
Zdjęcia: Nikołaj Kulczicki
Muzyka: W. Guba

Wykonawcy: **Olesia — Ludmiła Czursina, Poroszin — Giennadij Woropajew, Jarmoła — Borisław Brondukow, Dmitro — Anatolij Barczuk, Manujlicha — Marija Kapnist, policjant — Władimir Wołko.**

Produkcja: Wytwórnia Filmowa im. A. Dowżenki (ZSRR) — 1971.

*

Barwna adaptacja opowiadania wybitnego rosyjskiego pisarza Aleksandra Kuprina. W małej chatce, zagubionej w lasach i trzęsawiskach Polesia, mieszkają dwie kobiety, wyklęte przez pobliską wieś: staruszka i piękna dziewczyna. Miłość dziewczyny i przybyłego z miasta urzędnika, wobec zabobonów, przesądów i małoduszności otoczenia, nie może skończyć się szczęśliwie.

GÓRY, RZEKI, LUDZIE — 39 ZNAKÓW

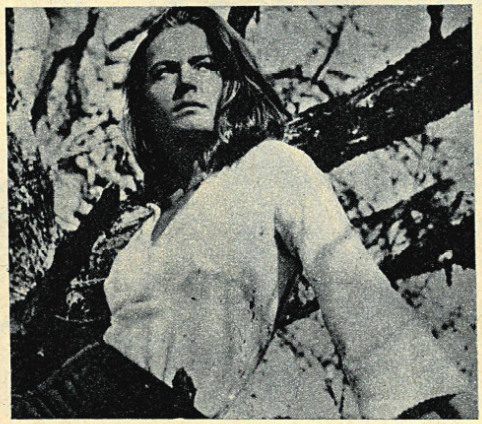
Realizacja: Andrzej Brzozowski
Zdjęcia: Jerzy Gościk
Konsultacja: Monika Warneńska i Ryszard Chmielewski
Dźwięk: Małgorzata Jaworska
Produkcja: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych — 1972.

*

Na przełomie lat 1971—1972 przebywała w Demokratycznej Republice Wietnamu i w Laosie ekipa Wytwórni Filmów Dokumentalnych. Plonem tej wyprawy jest m.in. godzinny dokument, ukazujący, jak tocząca się w Wietnamie wojna odbija się w psychice ludzi, w sposobie ich życia, w wyglądzie miast, w przyrodzie. Film ten recenzujemy na str. 5.

Uwaga! Film jest wyświetlany bez dodatku krótkometrażowego.

Dodatek: „Pola ryżowe pod bombami" (Lua Tren Dat Lua). Realizacja: Phan Quy i Trung Hien. Zdjęcia: Phan Quy. Produkcja: Studio Filmów Dokumentalnych i Kroniki Filmowej w Hanoi (Wietnam) — 1968. Reportaż z prowincji Quang Binh w północnym Wietnamie, nękanej nalotami amerykańskiego lotnictwa. Dyplom Honorowy i nagroda FIPRESCI na festiwalu w Krakowie w roku 1969.



WIEM, ŻE JESTEŚ MORDERCĄ

(Vim, že jsi vrah)

Scenariusz (na motywach powieści Alexeja Gsöllhofera) i reżyseria: Peter Schulhoff
Zdjęcia: Jiří Vojta
Muzyka: Pavel Blatny

Wykonawcy: **por. Zeman — Eduard Cupak, ppor. Suchanek — Jaroslav Moučka, Olga — Marie Malkova, Eva Simonova — Alena Vranova, dr Simon — Radoslav Brzobohaty, Zach — Ota Sklenčka, Pavel — Jiří Adamec, Ryki — Jan Preučil, inż. Grossman — Zdenek Ornest, Martinova — Jaroslava Obermaierova, lekarz psychiatra — Miloš Willig, Marzenka — Věra Tichankova, sekretarka Zacha — Marta Richterova, przyjaciółka Olgi — Stanislava Bartošova.**

Produkcja: Filmowe Studio Barrandov (Czechosłowacja) — 1971.

*

Film kryminalny. Młody mężczyzna popełnia z zazdrości zbrodnię, która powoduje dwa kolejne morderstwa. Studium psychopaty i zdemaskowanie tych, którzy przez swą obojętność i egoizm stali się współwinnymi.

Dodatek: „Albert Forster". Scenariusz i realizacja: Robert Stando. Zdjęcia: Edward Bryła i archiwum WFD. Konsultacja: Marian Wojciechowski. Komentarz: Andrzej Krzysztof Wróblewski. Czyta: Jerzy Borowicz. Produkcja: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych — 1970. Dokument montażowy. Portret zbrodniarza wojennego Alberta Forstera, gauleitera Gdańska, skazanego na śmierć przez polski sąd. Film wykorzystuje unikalne taśmy filmowe, archiwalne dokumenty i zdjęcia.

Dziewięciu gniewnych ludzi

wybitny — 6 | dobry — 4 | słaby — 2
b. dobry — 5 | dyskusyjny — 3 | zły — 1

TYTUŁ FILMU	L. Bukowiecki	B. Drozdowski	I. Eljasiak	S. Grzelecki	S. Janicki	Z. Kałużyński	B. Michałek	Z. Pitera	J. Płażewski
Strategia pająka			4	5			5	4	6
Metello			4	4	5		4	4	5
Noc mewy	4		4	4					
Anonimo Veneziano		3	5	4	3		3		5
Lew w zimie		4	3	3			4	4	5
Zaproszona				3			3	4	5
Dyrektor	3			3			3	4	
Trup w każdej szafie		3			2			3	4
Najlepsza kobieta mojego życia								3	
Jedna z tych rzeczy		3	3	3			3	3	2
Smak zemsty			3	3			2		2
Przemiana	2	2		4		3	2	2	2

REDAGUJE KOLEGIUM W SKŁADZIE: Tadeusz Karpowski (z-ca redaktora naczelnego), Bolesław Michałek (redaktor naczelny), Jerzy Peltz (sekretarz redakcji), Zbigniew Pitera, Elżbieta Smoleń-Wasilewska, Ewa Toeplitz (redaktor graficzny). REDAKCJA: Warszawa, ul. Puławska 61. Telefony: redaktor naczelny — 44-50-18 lub w. 116. Centrala — 44-40-31 i 44-40-32. Sekretarz redakcji w. 115, dział krajowy — w. 113, dział zagraniczny — w. 115, dział graficzny — w. 112.

ZDJĘCIA KRAJOWE: Centrala Wynajmu Filmów, Centralna Agencja Fotograficzna, Przedsiębiorstwo Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe", R. Sumik, archiwum. ZDJĘCIA ZAGRANICZNE: Lenfilm, Mosfilm (ZSRR), „Cine-Tele-Revue" (Belgia), „Cinemonde", Unifrance Film (Francja), Svensk Filmindustri (Szwecja), Metro-Goldwyn-Mayer (USA), Galatea, Lux Vides (Włochy), UPI, archiwum.

FILM
TYGODNIK

WYDAWCA: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. ADMINISTRACJA: ul. Puławska 61, tel. 44-50-19. Cena prenumeraty za granicą: kwartalnie — 54,60; półrocznie — 109,20; rocznie — 218,40. Przedpłaty na prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę przyjmuje na okresy kwartalne, półroczne i roczne Przedsiębiorstwo Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Ruch" w Warszawie, ul. Wronia 23, za pośrednictwem PKO Warszawa, konto nr 1-6-100024. Druk: Dom Słowa Polskiego, Warszawa, ul. Miedziana 11.

Numer oddano do druku 1.VII.1972 r. Zam. 5614 A-14

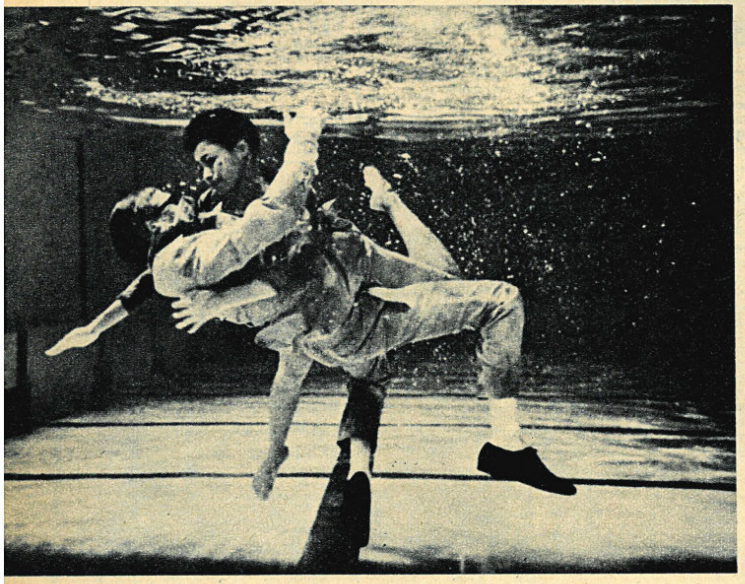
INDEKS 35904

SZWECJA 1972

Jarl Kulle i Margaretha Krook w „Ministrze" reż. Jarla Kulle

Nowa reforma w kinie szwedzkim, dzięki której filmowcy korzystają z pomocy państwa, spowodowała pojawienie się wielu interesujących filmów. O największym wydarzeniu, „Emigrantach" Jana Troella, piszemy na str. 13. Oto zdjęcia z innych nowych interesujących filmów

Gunnel Lindblom w „Bracie Karlu" reż. Susan Sontag



„Moje nazwisko: Ebon Lundin" reż. Pera Oscarssona

„Obcokrajowcy" reż. Johana Bergenstrahle